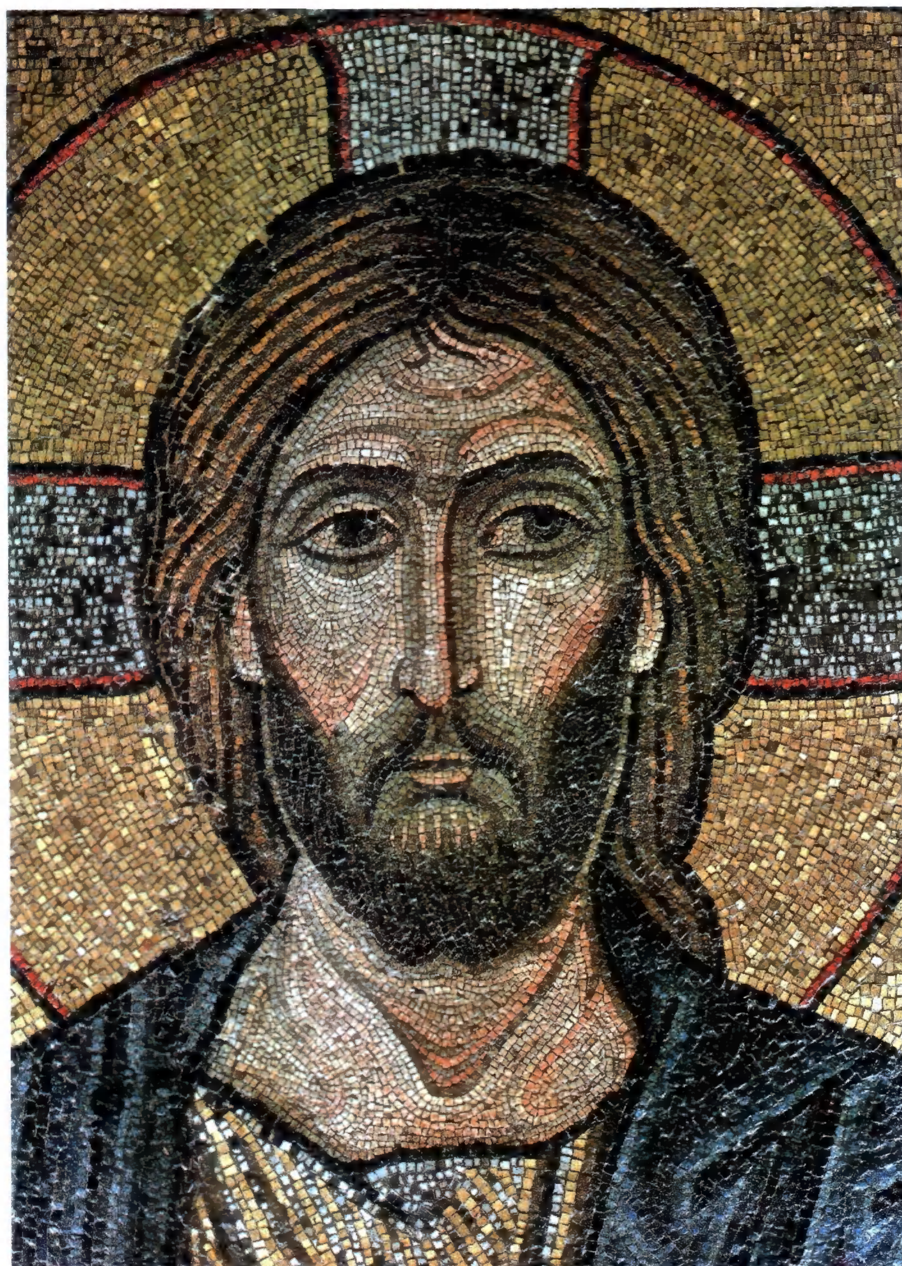
OTTO DEMUS

DIE BYZANTINISCHEN MOSAIKIKONEN

I. DIE GROSSFORMATIGEN IKONEN



VERLAG DER ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
DENKSCHRIFTEN, 224. BAND

VERÖFFENTLICHUNGEN DER KOMMISSION FÜR

BYZANTINISTIK

HERAUSGEGEBEN VON
HERBERT HUNGER

BAND V/1



VERLAG DER ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
WIEN 1991

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
DENKSCHRIFTEN, 224. BAND

VERÖFFENTLICHUNGEN DER KOMMISSION FÜR BYZANTINISTIK

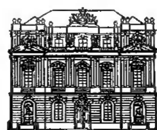
BAND V/1

DIE BYZANTINISCHEN MOSAIKIKONEN

I.

DIE GROSSFORMATIGEN IKONEN

OTTO DEMUS †



VERLAG DER ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
WIEN 1991

Vorgelegt von w. M. HERBERT HUNGER in der Sitzung am 6. März 1991

Gedruckt mit Unterstützung durch
das Holzhausen-Legat der Akademie der Wissenschaften

Redaktion: Irmgard Hutter

ISBN 3-7001-1919-4

Druck: F. Seitenberg Ges. m. b. H., 1050 Wien

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT

Im folgenden wird der erste Teil eines neuen Corpus der erhaltenen Mosaikikonen geboten. Man mag die Frage stellen, ob eine solche Veröffentlichung ihre Berechtigung hat. Es gibt bereits eine Reihe annähernd vollständiger Darbietungen des Materials und eine Fülle von Abhandlungen über einzelne Mosaikikonen; doch sie beschränken sich fast ausschließlich auf Reproduktionen von Photographien unterschiedlicher Güte in Schwarzweißdruck. Daneben gibt es zwar auch ausgezeichnete Farbabbildungen ausgewählter Einzelwerke, vor allem in den großen Ikonenwerken von K. Weitzmann und anderen Autoren, aber bislang kein vollständiges Corpus der erhaltenen Mosaikikonen mit befriedigenden farbigen Abbildungen. Überdies wird in keinem dieser Werke der gesamte Bestand mit historischer, ikonographischer und stilistischer Vollständigkeit dargeboten. Es fehlte also bisher eine eigentlich kunsthistorische Bearbeitung des gesamten erhaltenen Materials in Corpusform. Der einzige Versuch dieser Art, der große Aufsatz von A.-A. Krickelberg-Pütz, ist nicht als Corpus, sondern als Monographie mit Erweiterungen angelegt und nicht leicht benutzbar; außerdem enthält er, wie auch der Band von I. Furlan, so gut wie keine Farbabbildungen und ist zudem unvollständig. Die vorliegende Arbeit schien uns daher hinlängliche Existenzberechtigung zu besitzen.

Die Farbvorlagen der Reproduktionen besorgte Herr Univ.-Prof. Dr. Helmut Buschhausen, eine zeitraubende, mühsame, an Enttäuschungen reiche, doch letztlich durchwegs erfolgreiche Arbeit, für die ihm aufs herzlichste gedankt sei. Die Kosten der Beschaffung des Materials übernahm die Österreichische Akademie der Wissenschaften mit ihrer Kommission für Byzantinistik unter der Leitung von Herrn em. Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Herbert Hunger sowie der Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung. Beiden Körperschaften, und besonders Herrn Prof. Hunger, sei an dieser Stelle aufrichtig gedankt, der Akademie mit ihrer Kommission auch für die Bereitschaft, die Veröffentlichung der Arbeit zu übernehmen.

Aus organisatorischen Gründen erwies es sich als notwendig, das Corpus der byzantinischen Mosaikikonen zu teilen. Der hier vorgelegte erste Band behandelt die großformatigen Mosaikikonen. Es ist zu hoffen, daß der zweite Band, in dem die kleinformatigen Ikonen, die eigentlichen Miniaturmosaiken, von Helmut Buschhausen bearbeitet werden, binnen kurzem folgen wird.

Otto Demus †

Nachlassen der Sehkraft und schließlich, am 17. November 1990, sein Tod hinderten Otto Demus, seine Arbeit über die Mosaikikonen, mit denen er sich fast fünfzig Jahre lang beschäftigt hatte, abschließend zum Druck vorzubereiten. So kam es, daß ich ihm noch einmal zur Hand gehen durfte. Mit seinem Einverständnis wurde der von ihm vollständig verfaßte Text, zugunsten seiner einheitlichen, corpusmäßigen Präsentation, behutsamen editorischen Retuschen unterzogen; außerdem wurde zu jeder Ikone eine Bibliographie ergänzt. Während er selbst noch vorgesehen hatte, das (Wand-)Mosaikfragment in Palermo (Nr. 12) und die nicht authentische Ikone in Brüssel (Nr. 13) von der Serie der echten Mosaikikonen abzusetzen, konnte er die Auswahl der Vergleichsabbildungen nicht mehr selbst vornehmen; sie wurde jedoch durch seinen Text nahegelegt. Kurz vor seinem Tod konnte ich ihm die Hälfte des druckfertigen Manuskriptes übergeben und, zu seiner großen Freude, den baldigen Druckbeginn in Aussicht stellen.

Irmgard Hutter

Alle erhaltenen Mosaikikonen — und es ist ein traurig dezimierter Bestand, der auf uns gekommen ist[1] — könnten ihrer Ikonographie und, mit einigen Vorbehalten, auch ihrem Stil nach, gemalte Ikonen sein. Die Abgrenzung zwischen Mosaik- und gemalten Ikonen ist aber doch, mit wenigen Ausnahmen, klar zu treffen[2]. Schwieriger ist die Abgrenzung einer bestimmten Art von Mosaikikonen von wandfesten Mosaiken: Das bezieht sich vor allem auf Endikonen von Templonanlagen, deren Mehrzahl allerdings mauerfest ist. Wie aber die beiden Ikonen der Hll. Georg und Demetrios im Kloster Xenophontos[3] (Taf. IV—V) zeigen, kommen auch Mosaikikonen auf Holz in dieser Funktion vor. Der spezifische Unterscheidungsgrund ist also das Auflager: Holz bei Mosaikikonen und Mörtel auf gemauerter Wand oder Stein bei Wandmosaiken. Dieser Unterschied wirkt sich auch im Formalen aus. Während bei Wandmosaiken verschieden große und verschieden geformte Partikel verschiedener Materialien unterschiedlich tief und allenfalls auch in verschiedenen Winkeln in den weichen Mörtelgrund gesteckt oder gepreßt wurden, bestehen Mosaikikonen aus möglichst gleich großen und vor allem gleich tiefen (dicken), meist kleinen Mosaiksteinen — fast durchwegs Email, Glas, Metallwürfel und nicht, wie beim Wandmosaik, auch Stein, Terracotta, Perlmutter etc. —, die auf die harte, glatte Unterlage aus Holz geklebt wurden, so daß eine möglichst einheitliche, glatte, im Idealfall sogar spiegelnde Oberfläche entstand. Das Bindemittel, meist Wachs oder eine Mischung von Wachs und Harz, ist bei wohlerhaltenen Mosaikikonen ebenso wenig sichtbar wie die Holzunterlage selbst. Bei beschädigten Werken wird die Aufrauhung der Holzunterlage — durch Ritzung — zur Herstellung einer festen Bindung zwischen Holz und Bindemittel sichtbar[4].

Ein weiterer technischer Unterschied zwischen Wandmosaiken und Mosaikikonen ist die Rahmung der letzteren, eine Rahmung, die besonders bei kleinformatigen Ikonen häufig, ja fast in der Regel, aufs kostbarste gestaltet wurde. Mindestens bei einer Mosaikikone hat sich ein (ursprünglicher?) Ring zur Aufhängung an der Wand erhalten: beim Christus Emmanuel in Moskau[5]. Die Rahmen der großformatigen Ikonen waren wohl durchwegs einfacher; zum größten Teil war die Rahmung Bestandteil des Templons selbst. Proskynetarionikonen jedoch dürften häufig kostbar gerahmt gewesen sein, doch hat sich davon so gut wie nichts erhalten[6].

Was die technische Ausführung der Mosaikikonen anlangt, so tendierte sie zum Kostbaren, Preziösen, vor allem bei Ikonen kleinen und mittleren Formats, bei denen mit nahsichtiger Betrachtung zu rechnen war, im Gegensatz zu Wandmosaiken, die sich der weitsichtigen, vielfach sogar der schrägsichtigen Betrachtung darboten[7].

---

1 Keine der erhaltenen Mosaikikonen ist älter als das 11. Jahrhundert. Im Ganzen sind weniger als fünfzig Werke dieser Gattung erhalten.

2 Die gemalte Reliefikone der Kreuzabnahme auf mosaiziertem Goldgrund in Castello Montegalda bei Vicenza (Pallucchini, Pittura, 11—12, Abb. 9) ist ein italienisches Werk.

3 Nr. 4, 26.

4 Zum Beispiel bei der Episkepsis-Ikone in Athen, Nr. 1, 15, Taf. I.

5 Furlan, Icone, Taf. 22.

6 Vgl. die Athener Ikone, Nr. 1, Taf. I.

7 So zum Beispiel an den Seitenwänden des Bemas der Pammakaristos-Kirche (Fethiye Camii): Belting—Mango—Mouriki, Pammakaristos, Taf. III—IV.

Die kostbare Ausführung der Mosaikikonen scheint gegen die Annahme ursprünglicher Reliefbeschläge aus Edelmetall (Thringia) zu sprechen[8]; später angebrachte Beschläge[9] sind ausnahmslos wieder entfernt worden. Die meisten Mosaikikonen zeigen glatten Goldgrund, aber auch gemusterte Gründe finden sich sowohl in großformatigen als auch in miniaturartigen Ikonen[10]. Ebenso begegnen ornamentierte und sogar plastisch erhabene Nimben; die Regel ist aber die Füllung des Nimbus mit konzentrisch angeordneten Goldwürfeln. Reichlicher Gebrauch wurde von Chrysographie gemacht; bei manchen Ikonen verschwinden die Farben der Gewänder unter dem Geglitzer der Goldlichtungen. Silber erscheint ebenfalls, besonders im Nimbuskreuz Christi.

Im Ornament findet sich die intermittierende Aneinanderreihung kontrastierender Farbelemente besonders in Rahmen, Nimbusrändern und Gewandsäumen, eine Technik, die allerdings auch in Wandmosaiken Verwendung findet und in gemalten Ikonen durch die Reihung heller Tupfen auf farbigem Grund nachgeahmt wurde[11].

Eine der seltsamsten technisch-formalen Besonderheiten der Mosaikikonen, die sich in ähnlicher Häufigkeit und Intensität weder bei gemalten Ikonen noch bei Wandmosaiken findet, ist die Verdickung der Außenkonturen von Figuren beziehungsweise ihre Begleitung durch schwere, dunkle Linien oder vielmehr rahmende Bänder, die nichts mit den die Figuren begleitenden Steinchenreihen in den Goldgründen zu tun haben und nicht zum Grund, sondern zu den Figuren selbst gehören und an denen sich die Linien- und Strichmuster der Chrysographie oder überhaupt der Binnenzeichnung (Draperie) „totlaufen“. Diese dunkle Umrahmung der Figuren gegen den Goldgrund erweckt bei manchen Ikonen[12] den Eindruck, als sei sie an die bereits vollendeten Figuren nachträglich, aber vor Anbringung des Goldgrundes, angefügt worden, um sie zu vergrößern und kräftig gegen den Goldgrund abzusetzen, ein Eindruck, der aber gewiß trügt: Die Funktion dieser Schattenbegleitung war gewiß von vornherein eingeplant. Warum dieses Kunstmittel so gut wie ausschließlich nur bei Mosaikikonen, und zwar sowohl bei groß- als auch bei kleinformatigen Vertretern der Gattung, Verwendung fand, ist ein bisher ungelöstes (und wohl auch unbemerktes) Problem.

Daß nur so wenige Mosaikikonen auf uns gekommen sind (weniger als ein halbes Hundert), hängt sowohl mit der von vornherein geringen Zahl dieser kostbaren Ikonengattung zusammen – die „Ikonensammlung“ des Sinai-Klosters enthielt im 19. Jahrhundert vier bis fünf Mosaikikonen gegenüber vier- bis fünfhundert gemalten! – als auch mit ihrer Verletzbarkeit. Die Klebewirkung der Bindemittel scheint im ganzen, auch im Hinblick auf das Arbeiten des Holzes, wenig widerstandsfähig gewesen zu sein. Die erhaltenen schwer beschädigten Stücke, Ruinen geradezu, führen diese Verletzlichkeit klar vor Augen und lassen den Verdacht entstehen, daß zahlreiche Werke, bei denen wesentliche Teile, vor allem die Köpfe, beschädigt oder zerstört waren, aus dem Verkehr gezogen und weggeworfen wurden; ihre kostbaren Rahmen konnten für andere Zwecke verwendet werden. Daß man aber in vielen Fällen auch schwer beschädigte Stücke aufbewahrte, sofern nur ein maßgebender Teil erhalten war[13], zeugt von der hohen Wertschätzung der Gattung.

---

8 GRABAR, Revêtements.

9 Zum Beispiel in Nr. 3, 23 A. 4 (Hl. Nikolaus in Stauronikita) und Nr. 7, 39 (Patriarchatsmadonna).

10 Vgl. u. a. Nr. 10, 51, Taf. XI (Sinai, Theotokos) und die Christus-Ikone in Sta. Maria in Campitelli in Rom (FURLAN, Icone, Taf. 15).

11 Siehe besonders die von K. WEITZMANN als Kreuzfahrerikonen zusammengestellte Gruppe: Crusades, Abb. S. 211–235.

12 Zum Beispiel bei der Athener Episkepsis, Nr. 1, 16, Taf. I.

13 FURLAN, Icone, Taf. 6, 10, 14, 15, 22, 33, 36, 42 (fragmentarische Mosaikikonen in Kiev, Ochrid, Tbilisi, Rom, Moskau, Venedig, Lavra, Sinai).

Die ältesten erhaltenen Mosaikikonen stammen aus dem 11. Jahrhundert. Daß die Gattung aber schon vor dem Bilderstreit existierte, scheint eine Nachricht bei Theophanes zu bezeugen, derzufolge der ikonoklastische Patriarch Niketas (768/769) Darstellungen „Christi und der Heiligen aus Goldmosaik und Wachs auf Holz" abkratzte[14]. Wann allerdings die Gattung der Mosaikikonen zuerst auftrat und wann sie nach dem Bilderstreit wieder weitverbreitet in Verwendung kam, berichtet keine Quelle. Allerdings gibt es einen technischen Hinweis: Mosaikikonen fordern eine zusammenhängende, kohärente Schicht von dicht aneinandergefügten Partikeln, die einander gewissermaßen stützen. Eine entsprechende Technik der einheitlichen, „selbsttragenden" Krustenbildung erscheint in Wandmosaiken erst im Lauf des 11. Jahrhunderts; noch im 10. Jahrhundert klaffen zwischen den einzelnen Steinchen und selbst Reihen der Tesserae deutlich sichtbare Zwischenräume und Spalten. Es ist also nicht wahrscheinlich, daß Mosaikikonen auf Holzunterlage in seichter Wachsbettung in größerer Anzahl vor dem 11. Jahrhundert angefertigt wurden. Das entspricht auch dem erhaltenen Bestand; allerdings wäre dieser allein wegen seines geringen Umfanges nicht repräsentativ genug, um einen bündigen Schluß dieser Art zu rechtfertigen.

Keine Quelle berichtet auch, wo sich Werkstätten zur Anfertigung von Mosaikikonen befunden haben: Konstantinopel kommt gewiß in erster Linie in Frage, aber auch Thessalonike ist nicht auszuschließen[15]; in späterer Zeit mögen einzelne Vertreter des Handwerks an weit verstreuten Orten gearbeitet haben, in Zypern, „Nikaia", Trapezunt, Epiros oder Sizilien. Letzteres wurde wegen des Fundortes einzelner Mosaikikonen[16] öfters als Herstellungszentrum angenommen, hat aber wohl kaum begründeten Anspruch, eines dieser sekundären Zentren gewesen zu sein, ebensowenig wie das italienische Festland.

Ihrer Funktion und, damit zusammenhängend, ihren Maßen nach scheiden sich die erhaltenen Mosaikikonen in mehrere Gruppen. Am größten sind die meist ganzfigurigen Endikonen der Templa oder Ikonostasen, gefolgt von den fest eingefügten oder auswechselbaren eigentlichen Templonikonen; an dritter Stelle stehen die zur Verehrung auf eigenen Pulten oder Tischen ausgelegten Ikonen (Proskynetarionikonen), und schließlich die klein- bis kleinstformatigen eigentlichen „tragbaren" (portables, portatives) Ikonen oder Miniaturikonen, die zum Teil an die Wand gehängt, aber auch als Reiseikonen benützt wurden.

Triptycha sind nicht erhalten; an Diptycha besitzen wir nur das Florentiner Festdiptychon[17], doch auch andere Ikonen könnten Bestandteile von Diptychen gewesen sein[18].

Soweit bekannt, sind Mosaikikonen nicht als doppelseitige Ikonen in Prozessionen umhergetragen worden, und keiner unter ihnen ist, soweit überliefert, wundertätige Kraft zugeschrieben worden. Auch hat man keine Ikone dieser Gattung je dem Evangelisten Lukas zugeschrieben oder als Acheiropoieton verehrt: Das „künstlich Gemachte" war wohl zu augenfällig. Nur in einem Fall wird einer Mosaikikone ein besonders hohes Alter zugeschrieben – der Nikolaus-Ikone von Stauronikita (Taf. III), die der Lokalsage nach vor den Bilderstürmern im Meer geborgen worden sein soll[19].

---

14 Cormack-Hawkins, Mosaics 211.

15 So zum Beispiel für die Demetrios-Ikone in Sassoferrato: Vasiliev, Significance; Furlan, Icone, Nr. 41, 96, Taf. 41.

16 So im Falle der Berliner Kreuzigung: Furlan, a. O., Nr. 17, 63, Taf. 17; Orsi, Quadretto.

17 Furlan, a. O., Nr. 30, 81–82, Taf. 30; Rice, Byzanz, Farbtaf. XXXVI-XXXVII.

18 Furlan, a. O., Nr. 18 (Lavra: Johannes Ev.), Nr. 20 und 21 (Rom, S. Croce in Gerusalemme und Tatarna-Kloster: Akra Tapeinosis).

19 Nr. 3, 23.

Die Mosaikikonen großen Formats

Die großformatigen Mosaikikonen hatten verschiedene, aber stets kirchliche Funktionen; diese bestimmten ihre Gestalt und ihr Format und zum überwiegenden Teil auch ihren ikonographischen Gehalt. Einige haben auch eine spezifische Ursprungs-, Fund- oder Schicksalsgeschichte. Die größten und wohl auch am seltensten vorkommenden Mosaikikonen sind die seitlichen Abschlußikonen des Templons. Die meisten Werke dieser Funktionsgruppe waren entweder mauerfeste Mosaiken oder Wandmalereien, deren Rahmungen Bestandteile der Architektur oder des Gerüstes des Templons bildeten. Hier waren ausschließlich stehende Einzelfiguren dargestellt, meist Christus und Maria, aber auch der Patroziniumsheilige der Kirche kombiniert mit einer der eben genannten Figuren oder mit einem ihm zugeordneten Heiligen, so daß die beiden Figuren ein Paar bildeten, wie in dem erhaltenen Beispiel in Xenophontos die Hll. Georg und Demetrios (Taf. IV–V).

Die nächste Gruppe in absteigender Größenordnung sind die eigentlichen Templonikonen, das heißt, die in den Interkolumnien des Templons angebrachten Ikonen, meist Christus (Pantokrator), Maria oder Heilige. Meist handelt es sich um Halbfiguren, doch gab es in einzelnen Fällen – Johannes der Täufer im Patriarchat in Istanbul[20] (Taf. IX) – auch Templonikonen in ganzer Figur. Festikonen waren selten, doch muß es solche, in Analogie zu den gemalten Ikonen, auch in Mosaik gegeben haben. Alle erhaltenen großformatigen Ikonen dieser Art gehören der Phase der Entwicklung der Templonikonen an[21].

Die dritte Kategorie sind Proskynetarionikonen, die auf besonderen, oft mit Baldachinen überwölbten Gestellen (Tischen, Pulten) zur Verehrung ausgelegt waren, paarweise oder einzeln, dauernd oder dem Festkalender entsprechend. Hierher gehören die meisten erhaltenen Mosaikikonen mittlerer Größe, vielfach in besonders preziöser Ausführung, wie etwa die Dexiokratusa des Sinaiklosters[22] (Taf. XI) oder der Pantokrator in den Uffizien[23] (Taf. VII). Es ist durchaus möglich, daß kleinere oder kleinfigurige Ikonen, wie die Berliner Kreuzigung oder die beiden Festkalenderikonen in Florenz[24], ebenfalls dieser Kategorie angehörten. Doch dürfte es sich bei ihnen eher um Werke für Hof- oder Privatkapellen gehandelt haben; sie stehen daher sowohl den Maßen als auch der Funktion nach zwischen den groß- und kleinformatigen Mosaikikonen kirchlichen Gebrauches und den „privaten“ Miniaturmosaiken. Diese Ikonen konnten auch mehr oder weniger kostbar gerahmt sein.

Man mag im Zweifel sein, ob die Berliner Kreuzigung noch dieser mittleren Gruppe zugerechnet werden oder bereits der kleinformatigen Gruppe der „Privatikonen“ eingegliedert werden sollte. Wir haben uns für das letztere entschieden.

Auffallend ist, daß keine der erhaltenen Mosaikikonen Teil einer Templonserie gewesen zu sein scheint, falls nicht die Verklärung des Louvre[25] (Taf. X) und die Berliner Kreuzigung als vereinzelte Reste einer solchen Serie angesehen werden könnten. Das ist um so bemerkenswerter, als häufig gemalte, emaillierte, silbergetriebene und elfenbeinerne Ikonen diese Funktion hatten. Dieser Umstand mag aber mit dem Zufall der Erhaltung zusammenhängen.

---

20 Nr. 8, 43.

21 Zur Entwicklung von Templon bzw. Ikonostasis vgl. u. a. GRABAR, Deux notes; CHATZIDAKIS, Iconostas; DERS., Évolution; EPSTEIN, Sanctuary Barrier; WEITZMANN et al., The Icon 5–6.

22 Nr. 10, 51.

23 Nr. 6, 34.

24 S. oben, A. 16 und A. 17.

25 Nr. 9, 45.

Die Kompositionen auch der großformatigen Mosaikikonen sind in allen Fällen auf den Rahmen bezogen und orientieren sich an ihm. Sie sind daher auch formal nicht einfach Ausschnitte aus größeren Zusammenhängen, wie Teile, Fragmente von Wandmosaiken. Es sind eben selbständige Kompositionen, die für sich zu betrachten sind, darin gemalten Ikonen verwandter als Wandmosaiken. Man wird in Mosaikikonen aber auch vom architektonischen Ambiente bedingte Bildgebärden wie das Allumfassen des Apsischristus von Monreale[26] vergeblich suchen. Auch insofern sind sie eine Gattung für sich, eine Sonderform der Ikonenkunst.

---

26 Demus, Sicily, Taf. 61.

1. ATHEN, BYZANTINISCHES MUSEUM, Inv.-Nr. 145
THEOTOKOS EPISKEPSIS

um 1300
95 × 62 cm (ohne Rahmen), 107 × 73,5 cm (mit Rahmen) Tafel I

Die Ikone gelangte 1922 als Flüchtlingsgut aus der Kirche H. Basileios in Trigleia (Tirilye, Bithynien, Kleinasien) ins Byzantinische Museum[1]. Am Rahmen der aus drei Brettern bestehenden Tafel[2] sind rechteckige Felder erkennbar, die offenbar die Gliederung eines ursprünglichen Metall-(Silber-?)beschlages oder eines anderen Schmuckes kennzeichnen. Der rotgetönte Holzgrund, der 1959 anläßlich der Restaurierung durch Ph. Zachariu in den Rissen längs der Brettfugen[3] wieder freigelegt wurde, ist durch ein diagonales Netz von Ritzungen[4] aufgekratzt, um der Wachsbettung Halt zu geben. Weitere kleinere Fehlstellen erscheinen im Goldgrund und im Gewand Mariae in der rechten unteren Ecke. Die Inschriften, sämtlich in roter epigraphischer Auszeichnungsmajuskel[5] ohne Rahmung im Goldgrund, sind leicht beschädigt: zu seiten des Nimbus Mariae: $\overline{\text{MHP}}$ / $\overline{\Theta\Upsilon}$ / Ἡ ἘΠΊ-/ СКЕΨІС (Μήτηρ Θεοῦ ἡ Ἐπίσκεψις); links neben dem Kopf des Kindes: $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ (Ἰησοῦς Χριστός). Die Bezeichnung „Ἐπίσκεψις" – gemeint ist „ἀσθενούντων ἐπίσκεψις" („Beschützerin der Schwachen und Kranken") – ist nicht, wie etwa „Hodegetria", von einem vielverehrten Vorbild übernommen, sondern eine individuelle Funktionsbezeichnung; der Bildtypus ist der der Eleusa oder Glykophilusa[6].

Die Eleusa oder (etwas abgewandelt) Glykophilusa war neben der Hodegetria wohl einer der beliebtesten Ikonentypen der byzantinischen Kunst. Er scheint sich verhältnismäßig früh durchgesetzt zu haben: ein terminus ante quem ist durch die Vladimirskaja[7] (Abb. 2) gegeben, die (oder deren Vorbild) vor 1150 nach Rußland kam.

Nicht immer ist der Typus so rein ausgebildet wie in der Athener Ikone; so ist etwa in dem Miniaturmosaik von Sta. Maria della Salute in Venedig[8], auf dem sich die Köpfe Mariae und des Kindes nicht berühren, eine Verquickung mit dem ungleich häufigeren Typus der Hodegetria gegeben. Eine besondere Eigenheit des Typs sind die bloßen Beine des Kindes, die sich auch in Monreale[9] (Abb. 1) und anderwärts finden. Das etwas nach unten verlängerte Format der Halbfigur Mariae

---

1 Zur Ikone: FURLAN, Icone, Nr. 23, 72 (mit Bibl.), Taf. 23; KRICKELBERG-PÜTZ, Mosaikikone 56, 59, 60, 95, 104, 109, 110, 111, 124 A. 225 (mit Bibl.), Abb. 30; CHATZIDAKIS, Griechenland XXVII–XXVIII, Farbtaf. 51; CHATZIDAKIS, Museum (1974 und 1975) Farbtaf. 1; BABIĆ, Ikone 23 (Ikonen 22), Farbtaf. 24.

2 Die obere Rahmenleiste ist getrennt angefügt, aber alt.

3 Diese Risse und andere kleine Fehlstellen waren bei einer ersten Restaurierung um 1930 mit neuen Mosaiksteinchen gefüllt worden. Abbildung des Zustands der Ikone zur Zeit ihrer Aufnahme in die „Sammlung der Flüchtlinge aus Kleinasien" im Byzantinischen Museum: XENOPULOS, Ψηφιδωτὴ εἰκών (1925) Abb. S. 45; SOTERIU, Ὁδηγός (1931) Taf. 3, und SOTIRIOU, Guide (1932) Nr. 145, 89, Abb. 46; Abb. 56 zeigt die Ikone nach Füllung der Risse.

4 Gut sichtbar in der rechten oberen Ecke und bei den Fehlstellen am Nimbus links, längs der Brettfugen und in der Mitte unten.

5 Zu dieser Schrift, ihren Formen und ihrer Verwendung, vgl. HUNGER, Auszeichnungsmajuskel.

6 Zum Typus vgl. LASAREFF, Studies 36–42; HALLENSLEBEN, Marienbild, Sp. 170–171; KALOKYRES, Θεοτόκος 37, 67–70; BABIĆ, Epiteti, 261–275; GRABAR, L'Hodigitria; DERS., Vierge de Tendresse; SCHILLER, Ikonographie IV/2, 24.

7 Die Literatur über diese Ikone bei LAZAREV, Storia 257 A. 82; ANTONOVA, K voprosu; BERKENHAGEN, Ikone; gute Farbabbildung bei BANK, Byzantine Art, Taf. 235–236.

8 FURLAN, Icone, Nr. 26, 76, Taf. 26.

9 Um 1180, vgl. KITZINGER, Monreale, Taf. 102.

läßt daran denken, daß die Eleusa auch als stehende ganze Figur dargestellt wurde[10] (Abb. 4). Auch die Draperie Mariae verlangt nach einer Fortsetzung nach unten.

Die nach links gerichtete Halbfigur der Gottesmutter hält das Kind auf ihrer Rechten (Dexiokratusa); die Wangen von Mutter und Kind berühren einander, das linke Händchen des Kindes ist um den Hals der Mutter gelegt – es erscheint rechts am Nacken Mariae innerhalb (oder unterhalb) des Maphorions, während die Rechte an der Brust der Mutter liegt. Die linke Hand Mariae zeichnet die Geste der Hodegetria, die Rechte hält das Kind, ist aber zum Teil vom lappenartig herabhängenden Saum des Mantels des Kindes überdeckt.

Eine technisch-künstlerische Merkwürdigkeit ist der breite, dunkle Kontur, der, ohne durch die Linien der Chrysographie unterbrochen zu werden, die Figuren umzieht. Es sieht so aus, als wären die Figuren nach Beendigung der Binnenzeichnung, aber vor Anbringung des Goldgrundes verbreitert worden. Das ist aber nicht anzunehmen, da sich ähnliche dunkle Konturstreifen auch sonst in Mosaikikonen finden, so zum Beispiel an der Schulter der Theotokos im Istanbuler Patriarchat (Taf. VIII), am Schmerzensmann des Tatarnaklosters[11] und am Florentiner Pantokrator[12] (Taf. VII). Sie sind aber kaum jemals so auffällig wie in der Athener Episkepsis, wo geradezu zwei Konturen vorhanden zu sein scheinen, ein innerer, bezeichnet durch das abrupte Endigen der Chrysographie, und ein äußerer, an den der Goldgrund mit zwei bis drei begleitenden Würfelreihen ansetzt.

Der Nimbus Mariae ist außen rot, innen silbern konturiert, der des Kindes ebenfalls rot gerahmt und geteilt; das eingeschriebene Kreuz ist mit Silberwürfeln gefüllt.

Die auffallendste Qualität der Ikone ist ihre Farbigkeit. Das nur im Halsausschnitt sichtbare Untergewand Mariae ist braun, das Maphorion mittelblau mit einem grünlichen Stich, statt wie sonst dunkelblau oder purpur; der Chiton des Kindes ist in brillantem Grün (mit hellrotem Clavus) gehalten, der Mantel kastanienbraun; alle Gewandflächen sind von einem goldenen Liniennetz (Chrysographie) übersponnen. Die Gesichter sind elfenbein und hellrosa mit roten Konturen und roter Binnenzeichnung, die Schatten braunoliv. Das Haar des Kindes zeigt mehrere Töne Braun mit hellen Lichtern. Hände und Beine des Kindes sind ähnlich behandelt wie die Gesichter.

Die Gesichtszüge sind durch die kleinen Münder, die knappen Nasenformen und die schmalen, mandelförmigen Augen charakterisiert. Das Jesuskind wirkt sehr kindlich: babyhaft kuschelt es sich an die Mutter in rührend schutzsuchender Haltung. Das Ganze ist auf „naiv" abgestellt, bewußt – so möchte man glauben – volkstümlich, im Gegensatz zum „hohen" Stil der sinaitischen Dexiokratusa (Taf. XI).

Die durch Goldlichtungen und wenige Abschattungen nur angedeutete Draperie scheint zwar reich, ist aber wenig organisch angelegt und endet, wie oben gesagt, in einem Abstand von zwei bis fünf Steinchenreihen innerhalb des Außenkonturs. Formenwiederholungen wie die der drei parallelen Schulterfalten Mariae, die lappenförmig herabhängenden Gewandteile des Kindes, das ungeordnete Gestrichel in der Mitte unten sowie der steife, isoliert gerahmte Draperieteil am Oberarm Mariae wirken fast dilettantisch und skizzenhaft. Ähnliches findet sich in der Draperie des Kindes im Mosaik aus Calatamauro in Palermo (Taf. XIII).

---

10 Vgl. Kariye Camii, Fresko: Underwood, Kariye Djami III, Farbtaf. 486–487; Weitzmann et al., The Icon, Farbabb. S. 69

11 Furlan, Icone, Nr. 21, 70, Taf. 21.

12 Vgl. auch den Pantokrator in Chimay: Furlan, Icone, Nr. 29, 80, Taf. 29.

Gesichtsbildung, Haltung und Draperie entsprechen bestimmten Formtendenzen der paläologischen Kunst; die verknappte Nasenform („Stupsnase") begegnet etwa in der Berliner Kreuzigung[13] und dem Pariser Georgsmedaillon[14], die starke Kinnpartie des Kindes in Calatamauro, die skizzenhafte Binnenzeichnung in der Hl. Anna in Vatopädi[15] und im Wandmosaik der Verkündigung ebendort[16] (Abb. 3) oder im Christus in Esphigmenu[17].

Obwohl also Formgebung wie Ausdruck eine gewisse Naivität zeigen und die Chrysographie zum Gestrichel tendiert, ist es nicht unbedingt notwendig, für das Mosaik provinzielle Entstehung zu postulieren; immerhin kann ein Nebenzentrum wie etwa Trapezunt nicht ganz ausgeschlossen werden.

Als Entstehungsdatum ist die Zeit um oder kurz nach 1300 anzunehmen.

Bibliographie

Antonova, K voprosu (1961) 204, Abb. 6.
Babić, Epiteti (1985) 268, 273.
Babić, Ikone (1980) 23, Farbtaf. 24.
Babić, Ikonen (1980) 22, Farbtaf. 24.
Bettini, Appunti (1938) 18, Abb. 8.
Bettini, Pittura II/2 (1939) 29 mit Abb.
Bon, Byzanz (1972) 217, Taf. 123.
Bowron, Mosaic Eikon (1937) 27 mit Abb.
Byzantine Art (1964) Nr.168, 236, 533 (Bibl.).
Chatzedakes, Δώδεκα εἰκόνες (1961) Nr.1, Farbtaf. 1.
Chatzidakis, Griechenland (1965) XXVII–XXVIII, XXXIX, LXXXIII–LXXXIV, XCIX (Bibl.), Farbtaf. 51.
Chatzidakis, Ikonostas ([1973] 1978) Sp. 342.
Chatzidakis, Museum (1974) 336, Farbtaf. 1.
Chatzidakis, Museum (1975) 17, Farbtaf. 1.
Chatzidakis, Museum (o. J.) Nr. 3, 21, Farbtaf. 3.
Demus, Entstehung (1958) 55.
Demus, Marienikonen (1958) 98–99.
Demus, Mosaic Icons (1960) 90.
Demus, Unknown Mosaic Icon (1946) 117.
Felicetti-Liebenfels, Ikonenmalerei (1956) 64, Taf. 73 B.
Furlan, Icone (1979) Nr. 23, 14, 72 (mit Bibl.), Taf. 23.
Glasberg, Répertoire (1974) Nr. 34, 47 (mit Bibl.).
Hallensleben, Marienbild (1971) Sp. 170, 171.
Hetherington, Byzanz (1982) Farbtaf. S. 91.
Janin, Géographie II (1975) 186.
Kalokyres, Θεοτόκος (1972) 68, Taf. 60.
Krickelberg-Pütz, Mosaikikone (1982) 56, 59, 60, 95, 102, 103, 104, 109, 110, 111, 124 A. 225 (mit Bibl.), 125 A. 241, Abb. 30.
Lasareff, Byzantine Ikons (1937) 250 A. 9.
Lazarev, Istorija I (1947) 169, 343 A. 50 (Bibl.); II (1948) Taf. 264.
Lazarev, Istorija I (1986) 129, 238 A. 62 (Bibl.); II, Taf. 423.
Lazarev, Storia (1967) 284, 336 A. 62 (Bibl.), Abb. 419.
Onasch, Ikonenmalerei (1968) Taf. 31.
Pančenko, Otčet (1911) 277.
Rothemund, Handbuch (1966) 190, 254, Abb. S. 192 und S. 254.
Soteriu, in: *Φιλικὴ Ἑταιρεία* (1925) Nr. 5.
Soteriu, Ὁδηγός (1931) Nr. 145, 77, Taf. 3.

---

13 Furlan, Icone, Nr. 17, 63, Taf. 17.
14 A. O., Nr. 39, 94, Taf. 39.
15 A. O., Nr. 25, 74–75, Abb. 25.
16 Vgl. Millet, Athos, Taf. 1, 2–3; Lazarev, Istorija II (1986) Taf. 425–426.
17 Furlan, Icone, Nr. 35, 89, Taf. 35.

SOTERIU, Ὁδηγός (1956) Nr. 145, 16, Taf. XV.
SOTIRIOU, Guide (1932) Nr. 145, 89, Abb. 46, 56.
SOTIRIOU, Guide (1962) Nr. 145, 16, Taf. XVII.
SOTIRIOU-HADJINICOLAOU, Guide (1955) Nr. 145, 18, Taf. XV.
THEUNISSEN, Ikonen (1973) 24, Abb. 3.
VOLBACH, Bildwerke (1930) 172.
WEITZMANN et al., Ikonen (1977) 71, 224, 236 (Bibl.), Abb. 77.
WULFF, Nachtrag (1936) 68.
XENOPULOS, Ψηφιδωτὴ εἰκών (1925) 44–53, Abb. S. 45.
ZERVOS, L'art (1934) Taf. 342.

2. ATHOS, KLOSTER CHILANDAR, ERZENGELKAPELLE THEOTOKOS HODEGETRIA

1. Hälfte/Mitte 12. Jahrhundert
57 × 38 cm (ohne Rahmen), 64 × 45 cm (mit Rahmen) Tafel II

Die Marienikone der Klosterkirche Chilandar wird häufig mit dem Neubau, anläßlich der Neugründung im Jahre 1198, des seit 980 bestehenden, ursprünglich griechischen Klosters durch den Serbenfürsten Stefan Nemanja und seinen Sohn Raško (die selbst unter den Mönchsnamen Simeon und Sava ins Kloster eintraten)[1] in Zusammenhang gebracht und dementsprechend ans Ende des 12. Jahrhunderts datiert. Der Überlieferung nach soll Simeon (Nemanja) 1199 vor dieser Ikone gestorben sein. Allerdings läßt sich aus dieser eher vagen Tradition weder eine sichere Datierung des Werkes noch eine Lokalisierung der Werkstatt ableiten[2].

Wahrscheinlich hatte die Ikone von Anfang an ihren Platz am Templon des Katholikons oder auf einem Proskynetarion; ihre Maße weisen auf eine Anbringung in der Hauptkirche. Ob sie aber von Simeon neu bestellt und erworben oder aus der alten Kirche des Klosters oder anderswoher übernommen wurde, ist ungewiß. Das Jahr der offiziellen Neugründung (1198, Chrysobull Alexios' III.) könnte allenfalls als Terminus ante quem gelten.

Der Erhaltungszustand ist – nach der Entfernung von Übermalungen – zwar fragmentarisch, aber vertrauenswürdig[3]. Die Fehlstellen sind bis aufs Holz freigelegt (oberhalb und rechts vom Kopf Mariae; ihre linke Hand; der Hinterkopf, ein Teil des rechten Armes, fast der ganze Unterkörper und linke Arm des Kindes; leichte Schäden an seiner Brust und Segenshand); sonst sind nur geringe Beschädigungen festzustellen. Neuer glatter Rahmen aus rostbraunem Holz.

Maria, deren Beischrift: $\overline{\text{MHP}}$ / $\overline{\Theta\Upsilon}$ (Μήτηρ Θεοῦ) in schwarzen Majuskeln zu seiten des dunkelgerandeten, mit konzentrisch gefügten Goldwürfeln gefüllten Nimbus steht, ist in ein dunkelblaues, aus drei Tönen Blau (mit Schattierung von Schiefergrau bis Schwarz) gebildetes Maphorion gekleidet; die an Ärmel und Brustausschnitt sichtbare Farbe des Unterkleides ist etwas heller und wärmer, aber von der des Maphorions kaum zu unterscheiden. Die das Antlitz rahmende Haube ist oliv und weiß abgeschattet und von gepaarten schwarzen Querstrichen durchkreuzt. Von den drei aus je fünf „Perlen" gebildeten Kreuzen (oder Sternen) ist das der linken Schulter stark nach links, zur Mitte hin, verschoben, damit es nicht von dem auf dem linken Unterarm Mariae sitzenden Kind verdeckt werde. Die nahezu gleiche Farbigkeit von Kleid und Maphorion erhöht den durch den geschlossenen Goldsaum des Halsausschnittes verursachten Eindruck, als handle es sich beim Maphorion um eine kapuzenartige Erweiterung des eigentlichen Gewandes. Tatsächlich ist die Trennung der beiden Gewandteile in der Unterbrechung des goldenen Saumes und in der geradlinigen Falte gegeben, die, überschnitten von der Hand des Kindes, von der linken Ecke des Ausschnittes schräg nach unten zieht. Diese Form der Dra-

---

1 BOGDANOVIĆ et al., Hilandar 36, 58, 60.

2 Zur Ikone: DJURIĆ, Mozaička ikona 16–20, Farbabb. S. 16; FURLAN, Icone, Nr. 7, 46–47 (mit Bibl.), Taf. 7; KRICKELBERG-PÜTZ, Mosaikikone 16, 62–63, 72, 74, 75, 83, 85, 115 A. 11 (mit Bibl.), Abb. 4; CHATZIDAKIS-BABIĆ, Icons 131–132, Farbabb. S. 146–147; BOGDANOVIĆ et al., Hilandar 60, Farbabb. 37; BABIĆ, Ikone 19 (Ikonen 17), Farbtaf. 4.

3 Ältere Zustände bei KONDAKOV, Afon 119–120, Taf. XV; DERS., Ikonografija II, 196–197, Abb. 90; DÖLGER et al., Mönchsland 140–141 mit Abb. 75; in dieser Abbildung ist das Antlitz des Kindes zerbrochen, einzelne Teile sind verschoben; das linke Auge Mariae ist beschädigt.

perie mit geschlossen erscheinendem, goldgesäumtem Halsausschnitt findet sich in der Apsis des Doms San Giusto in Triest[4] (Abb. 5), in der Apsis von Gelati (Georgien)[5] (Abb. 6), im Widmungsmosaik des Kaisers Johannes II. Komnenos und der Kaiserin Eirene in der H. Sophia in Konstantinopel[6] (Abb. 8) und, besonders betont, in den Apsiden von Cefalù (Abb. 7) und Monreale[7], also in Werken der ersten und zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, beginnend bereits in Daphni (Verkündigung, Geburt)[8]. Neben diesem Typus mit geschlossenem Halsausschnitt bleibt allerdings die „klassische" Draperie weiter in Geltung.

Das braunlockige Jesuskind trägt ein hell- und dunkelbraunes Gewand mit grellrotem Clavus und Beinkontur und reichen Goldlichtungen; sein Nimbus hat ein farbig von Silber bis Schwarz abgestuftes Kreuz. Die rechte Hand Mariae mit langen, schlanken, leicht geschwungenen Fingern ist im hinweisenden (Hodegetria-) Gestus vor der Brust gegeben[9]. Die (beschädigte) Rechte des Kindes ist segnend, mit gestrecktem Zeige- und Mittelfinger, erhoben; seine linke Hand hielt eine Rolle.

Der Ausdruck des leicht nach rechts gewendeten Antlitzes Mariae (wenn hier von Ausdruck überhaupt die Rede sein kann) ist starr, ernst, stumm, abweisend, leicht fragend, erstaunt (was aber wohl nicht beabsichtigt war)[10]; die Augen schauen ins Weite – der Blick des Kindes ist deutlich lebhafter. Der Mund Mariae scheint leicht geöffnet; die dunkelrote Mundspalte mit der geschwungenen Oberlippe ist ebenso stark betont wie der Schatten unter der schwellenden Unterlippe; die belichteten Lippenpartien sind intensiv lachsrosa, wie auch die sackartige Bildung der rechten und die Abschattung der linken Wange und des Kinns. Die Konturen und linearen Elemente der Binnenzeichnung des Gesichts (Brauen, Augenlider, Nasenkontur und Kinn, letzteres mit zwei parallelen Kurven) sind in kräftigem Braunrot gezeichnet. Wie auch sonst fast durchwegs in nahezu frontalen Gesichtsdarstellungen des 11. und 12. Jahrhunderts sind die Wangen unterschiedlich behandelt, mit einer sackartigen, vom linken Kontur bis zur Mitte der Wange reichenden, geschlossenen Form links und konturparallelen Linienscharen rechts, in der „abgewandten" Gesichtshälfte. Breite olivbraune Schattenflächen begleiten den Wangenkontur links, Nase und Oberlippe rechts, so daß von einer einheitlichen Beleuchtung nicht die Rede sein kann, und doch unterstreichen diese hart abgesetzten Schattenstreifen die Plastizität des Gesichtes. Parallelen zu dieser Pseudomodellierung begegnen seit dem zweiten Viertel des 11. Jahrhunderts (Chios).

Von dieser Modelliertechnik her gesehen wäre es also durchaus möglich, das Mosaik noch ins 11. Jahrhundert zu datieren; die Praxis hält sich aber noch bis ans Ende des 12. Jahrhunderts.

Ein Ansatz der Hodegetria von Chilandar in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts[11] scheint daher durchaus vertretbar, vielleicht nicht weit von der Entstehungszeit des Berliner Pantokrator Eleëmon[12] (Taf. VI). Das wäre auch die Entste-

---

4 Mirabella Roberti, San Giusto, Farbtaf. S. 213.

5 Lazarev, Storia, Abb. 342.

6 Lazarev, Storia, Abb. 289; Rice, Byzanz, Abb. 164, Taf. XXIII.

7 Demus, Sicily, Taf. 3 (Cefalù) und Taf. 63 (Monreale).

8 Diez-Demus, Greece, Taf. IX, X. Vgl. auch die Verkündigungsikone in der Tretjakov-Galerie: Lazarev, Istorija II (1948) Abb. 214.

9 Zum Typus der Hodegetria vgl. Kondakov, Ikonografija II, 152–249; Sas-Zaloziecky, Madonnen, Sp. 1015–1017; Rothemund, Handbuch 232; Hallensleben, Marienbild, Sp. 168–169; Kalokyres, Θεοτόκος 60–63; Grabar, L'Hodigitria; Schiller, Ikonographie IV/2, 22–23; Seibt, Darstellung 47.

10 Eine ähnliche Ausdrucksqualität auch schon in Chios: Mouriki, Chios II, passim.

11 Vgl. etwa den Hl. Stefan im Michaelskloster von Kiev: Lazarev, Michajlovskie mozaiki, Taf. 60; vgl. auch die Dreifigurenikone der Eremitage: Bank, Byzantine Art, Abb. 239–241.

12 Vgl. Nr. 5, 29.

hungszeit der in Typus und Ausdruck verwandten Maria der Apsis von Gelati (ca. 1130, Abb. 6)[13]. Andererseits ist das Liniengerüst spannungsloser und lockerer; es erinnert schon an die in das dritte Viertel des 12. Jahrhunderts datierbare Handschriftengruppe um das Neue Testament Chicago, Univ. Lib. gr. 965 (Nr. 2400)[14].

Die Ikone ist also wohl kaum mit der Neugründung des Klosters durch Stefan Nemanja in Zusammenhang zu bringen, sondern könnte aus dem Vorgängerbau übernommen oder bereits als „alt“ erworben worden sein. Jedenfalls zeigt sie keine Spur des „dynamischen“ Stils des späten 12. oder des „plastischen“ Stils des 13. Jahrhunderts.

Die bescheidene Qualität des Werkes macht seine Lokalisierung ebenso schwierig wie seine Datierung. Lazarev[15] dachte an den Athos selbst (obwohl wir keinerlei Stütze für die Annahme haben, daß in den Klöstern des Athos Mosaiken hergestellt wurden); Chatzidakis und Babić[16] hielten eine Entstehung in Thessalonike für wahrscheinlich; Djurić[17] schwankte zwischen Konstantinopel und Thessalonike; Radojčić[18] hielt die Ikone für „adriatisch“, allenfalls venezianisch, eine Annahme, die wir kaum für vertretbar halten. Die genannten Autoren scheinen sich bei ihren Bestimmungen eher an negative als an positive Qualitäten gehalten zu haben. Offenbar handelt es sich um ein Werk provinziellen Charakters, was aber nicht ausschließt, daß es doch in einem der beiden maßgebenden Zentren, Konstantinopel[19] oder Thessalonike selbst, von einem „provinziellen“ Meister angefertigt wurde — sicher deutlich vor dem Ende, möglicherweise schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts.

Bibliographie

Amand de Mendieta, Athos (1977) Nr. 1, 301–303 (mit Bibl.), Taf. 61.
Babić, Ikone (1980) 19, Farbtaf. 4.
Babić, Ikonen (1980) 17, Farbtaf. 4.
Beckwith, Byzantine Art (1970) 131, Abb. 241.
Bettini, Appunti (1938) 15.
Bettini, Pittura II/2 (1939) 28.
Bogdanović et al., Hilandar (1978) 60, Farbabb. 37.
Chatzedakes, Ψηφιδωτὴ εἰκόνα (1974) 149–150.
Chatzidakis, Évolution (1976/1979) 358.
Chatzidakis-Babić, Icons 131–132 (1982) Farbabb. S. 146–147.
Chrestu, Τὸ Ἅγιον Ὄρος (1987) 423 mit Abb.
Dahm-Bernhard, Athos (1959) 96, Farbtaf. S. 107.
Dalton, Art (1911) 433.
Demus, Mosaikminiaturen (1947) 191.
Demus, Unknown Mosaic Icon (1946) 117.
Diehl, Manuel II (1926) 565, 566, 870, Abb. 427.
Djurić, Mozaička ikona (1966) 16–20, 47, Farbabb. S. 16.
Dölger et al., Mönchsland (1943) 140–141, Abb. 75.
Eller, Athos (1954) 234, Abb. S. 235.
Eller-Wolf, Mosaiken (1967) Farbtaf. 18.

---

13 Lazarev, Storia, Abb. 342.

14 Über diese zuerst von H. Willoughby bekannt gemachte, umfangreiche Gruppe von Handschriften vgl. jetzt die Untersuchungen von A. Weyl Carr, Group, und dies., Byzantine Illumination.

15 Storia 203, 257 A. 76.

16 Icons 132.

17 Mozaička ikona 16.

18 Ikonenmalerei 64; ders., Jugoslawien LXI, und Geschichte 21; ähnlich auch Velmans, Rayonnement 415.

19 Chatzidakis und Babić (Icons 132) denken an einen akademischen (?) Zweig der Konstantinopler Entwicklung.

FELICETTI-LIEBENFELS, Ikonenmalerei (1956) 64.
FURLAN, Icone (1979) Nr.7, 46–47 (mit Bibl.), Taf. 7.
GLASBERG, Répertoire (1974) Nr. 40, 55 (mit Bibl.).
HALLENSLEBEN, Marienbild (1971) Sp. 169, Abb. 7.
HUBER, Athos (1969) 133, 189, Farbabb. 171.
KONDAKOV, Afon (1902) 105, 119–120, Taf. XV.
KONDAKOV, Ikonografija II (1915) 196–198, Abb. 90.
KONTOGLU, Ἄθως: Εἰκονογραφία (1962) Sp. 955 mit Abb.
KRICKELBERG-PÜTZ, Mosaikikone (1982) 16, 62–63, 72, 74, 75, 83, 85, 108, 110, 111, 115 A. 11 (mit Bibl.), 126 A. 266, Abb. 4.
LAZAREV, Istorija I (1947) 169, 342 A. 48 (mit Bibl.).
LAZAREV, Istorija I (1986) 97, 226 A. 76 (mit Bibl.); II, Taf. 322.
LAZAREV, Storia (1967) 203, 257 A. 76 (mit Bibl.).
ODOBESCO, Athos (1870) 262.
PASKALEVA, Bulgarische Ikone (1981) 24, 64.
PELEKANIDES, Φορητὴ εἰκών (1977) 20 A. 2.
PELEKANIDES et al., Treasures II (1975) 266, Farbabb. S. 264.
RADOJČIĆ, Geschichte (1969) 21, Taf. 4.
RADOJČIĆ, Icônes (1962) VII, Taf. 2.
RADOJČIĆ, Ikonen (1962) VIII, Taf. 2.
RADOJČIĆ, Ikonen (1974) 9, Taf. 1.
RADOJČIĆ, Ikonenmalerei (1956) 63–64, Abb. 1.
RADOJČIĆ, Jugoslawien (1965) LXI, LXXV, XCIII, CII (Bibl.), Taf. 166.
RADOJČIĆ, Srpske ikone (1960) 5–6, Abb. 1.
RADOJČIĆ, Umjetnički spomenici (1955) 172–173, 192.
RICE, Byzantine Art (1935) 85.
RICE, Byzantinische Kunst (1964) 234, 239, Abb. 212.
RICE, New Light (1933) 267.
SAS-ZALOZIECKY, Madonnen (1967), Sp. 1016.
SMYRNAKES, Τὸ Ἅγιον Ὄρος (1903) 489.
SOTERIU, Εἰκών (1933) 364.
SOTIRIOU, Athos (1967) Sp.393, Abb. 2.
STRZYGOWSKI, Herakleia (1898) Sp. 24–26.
USPENSKIJ, Pervoe putešestvie II/1 (1877) 17–18.
VELMANS, Rayonnement (1976/1979) 415.
WEITZMANN et al., Ikonen (1977) 142, 228–229, 239 (Bibl.), Abb. 141.
WULFF, Byzantinische Kunst (1924) 513.
WULFF-ALPATOFF, Denkmäler (1925) 56, 100–102, 268, Abb. 37.

3. Athos, Kloster Stauronikita, Katholikon Hl. Nikolaus

Ende 13. Jahrhundert
42,5 × 34 cm Tafel III

Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus befindet sich auf einem Proskynetarion vor dem Südostpfeiler der Kirche, in einem rezenten Holzrahmen[1]. Der Tradition nach wurde sie 1540 nahe dem Kloster aus dem Meer gefischt; an der Stirn des Heiligen fand sich eine Austernmuschel festgewachsen. Daher erhielt die Ikone den Namen H. Nikolaos Στρειδᾶς („mit der Muschel“)[2].

Der Erhaltungszustand ist gut, mit Ausnahme des Risses an rechtem Auge, Stirn, Scheitel, Nimbus und oberstem Rand des Goldgrundes samt Binnenrahmen, das heißt jener Stelle, wo die Muschel angewachsen gewesen sein soll. Zwei kleinere, rechteckige Fehlstellen am unteren Ende des Omophorions und am anstoßenden Buch sind mit Farbe ausgefüllt.

Die Legende vom Fund des Bildes ist auf einer um 1600 entstandenen Ikone des Klosters[3] (Abb. 11) dargestellt: In der oberen Hälfte ist in großem Maßstab die Mosaikikone (mit dem Riß auf der Stirn) gegeben, flankiert von Gebäuden des Klosters; darunter die Szene der Auffindung der Ikone und ihrer Bergung.

Ob die Legende einen authentischen Sachverhalt darstellt oder post festum auf Grund der Verletzung der Ikone erdichtet wurde, läßt sich nicht feststellen[4]; jedenfalls ist die Ikone älter als das lokal überlieferte Datum der Auffindung. Andererseits kann das Mosaik nicht, wie die Legende behauptet, zur Zeit des Bilderstreites (8./9. Jahrhundert) ins Meer versenkt worden sein, da sie erst Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts entstanden sein kann. Auch eine Bergung vor den Türken kommt kaum in Frage[5]. Für die Datierung und Herkunftsbestimmung der Mosaikikone ist also die Legende ohne Bedeutung.

Der mit Phelonion und Omophorion bekleidete Heilige[6] ist in Halbfigur auf einfachem Goldgrund dargestellt, leicht nach rechts (vom Beschauer) gewendet. In der verhüllten Linken hält er das geschlossene Evangelium; mit der Rechten formt er den Segensgestus, wobei Ring- und kleiner Finger zum Daumen eingeschlagen sind. Der Binnenrahmen ist aus weißen, goldenen, schwarzen und roten Tesserae geschacht. Die Namensbeischrift ist in schwarzer, schlanker epigraphischer Auszeichnungsmajuskel senkrecht zu beiden Seiten des Kopfes angebracht: Ὁ ἍΓΙΟ(ς) / ΝΙΚΌΛΑΟ(ς) (ὁ ἅγιος Νικόλαος). Der Nimbus ist einfach gerahmt und mit konzentrischen Reihen von Goldwürfeln in Form und Größe jener des Goldgrundes

---

1 Zur Ikone: Chatzidakis, Griechenland XXVII, Taf. 57; Karakatsanis, The Icons, Nr. 32, 138, 140, Farbtaf. 53; Furlan, Icone, Nr. 27, 78 (mit Bibl.), Farbtaf. II; Krickelberg-Pütz, Mosaikikone 95, 116 A. 33, 136 A. 382 (mit Bibl.), Abb. 6.

2 Nikolaus von Myra ist einer der am häufigsten dargestellten Heiligen: in der Gruppe der Mosaikikonen ist er fünfmal vertreten. Vgl. Anrich, Hagios Nikolaos, 2 Bde.; Krickelberg-Pütz, Mosaikikone 23 ff.; Ševčenko, Life.

3 Vgl. Karakatsanis, The Icons, Nr. 1, 61, Farbtaf. 11. Die Wiedergabe der Ikone auf der Legendentafel ist nur recht allgemein korrekt: Nikolaus ist in strenger Frontalität dargestellt, die Figur setzt sich nach unten ein gutes Stück weiter fort. In den Auffindungsszenen ist die Ikone dreimal dargestellt. Vgl. auch Karakatsanis, Marine Subjects 230–231.

4 Die verhältnismäßig gute Erhaltung der Ikone macht es unwahrscheinlich, daß sie sich lange Zeit im Wasser befand. Die ältesten erhaltenen Aufnahmen (Kondakov, Afon, Taf. XIV und Bettini, Appunti, Abb. 5) zeigen die Ikone mit relativ späten Beschlägen (Thringia an Brust und Buch, Münzen).

5 Der Fall wäre ganz vereinzelt.

6 Vgl. die detaillierte Farbbeschreibung von A. Karakatsanis, The Icons 138, 140, Farbtaf. 53.

gefüllt. Das Inkarnat ist kühl, in Weiß, Rosa, Grünlichgelb und Oliv gehalten, wobei die Übergänge von einem Ton zum anderen durch schachbrettartige Verzahnungen bewerkstelligt sind. Oberlider, Nasen- und Ohrenkonturen sind kirschrot und gelb, die Schatten olivgrau, Bart und Haar weiß mit zwei Tönen Olivgrau und Schwarz; auch gelbgraue Töne sind dem Weiß beigemischt. Zwischen den hellen und dunklen Strähnen des Bartes gibt es keine Übergänge, die dunklen Partien kontrastieren mit den hellen in malerisch „skizzenhafter“ Freiheit des „Auftrags“. Dieser malerischen Freiheit, mit der auch die Augen gegeben sind und die an die Propheten der Kuppel von Arta[7] (Abb. 9) erinnert, steht die regelmäßig-konzentrische Anordnung der Tesserae auf der Stirn gegenüber. Die segnende Rechte ist, wie das Antlitz, in Weiß, Gelb, Oliv, Rosa und Rot modelliert, im Schatten auch mit intermittierenden Tönen.

Das Untergewand, in Rot, Gold und Schwarz, wird am Halskragen und an den (mit weißen „Knöpfen“ und grünen „Steinfassungen“ verzierten) Ärmeln sichtbar; das Phelonion ist kräftig in Graulila bis Schwarz modelliert, wobei die in lockeren Hängefalten angeordnete Draperie in voller Deutlichkeit ausgeführt ist. Von diesem kräftigen Farbgrund hebt sich das weiße, mit hellstem Blau und Gelb modellierte, locker über die Schultern gelegte, mit seinem Ende senkrecht abfallende Omophorion mit seinen schwarzen Kreuzen wirkungsvoll ab. Die verhüllte Linke des Heiligen hält aufrecht und geschlossen das goldene, rotgerandete, mit farbigen „Steinen“ und weißen Perlen verzierte, im Schnitt graugrüne Evangelium, das aus ikonographischen Gründen in keiner Darstellung des Heiligen fehlen darf[8].

Die Farbskala – mit Gelb, Violettgrau und Blaugrün als auffälligsten und charakteristischesten Tönen – hat ihre nächste Parallele in den Kuppelmosaiken der Paregoretissa von Arta (Epiros)[9]; dort finden sich auch die offene, skizzierende Technik, der unsichere Blick und die wenig eindrucksvolle Präsenz der Figur[10]. Man möchte annehmen, daß es sich um Werke einer und derselben Werkstatt handelt, die ihren Sitz in Arta selbst oder in Thessalonike gehabt haben könnte. Aus dieser engen Verwandtschaft ergibt sich auch die Datierung der Ikone in die letzten Jahre des 13. Jahrhunderts.

Bibliographie

Amand de Mendieta, Athos (1977) Nr. 6, 310–312 (mit Bibl.), Taf. 9.
Bettini, Appunti (1938) 15, Abb. 5.
Bettini, Pittura II/2 (1939) 28 mit Abb.
Brockhaus, Athosklöster (1924) 97.
Chatzedakes, Ψηφιδωτὴ εἰκόνα (1974) 149–150.
Chatzidakis, Classicisme (1971) 166.
Chatzidakis, Griechenland (1965) XXVII, XXXIX, LXXXIV, XCIX (Bibl.), Taf. 57.
Chrestu, Τὸ Ἅγιον Ὅρος (1987) 425–426, Farbabb. S. 425.
Christou, Athos (1970) 48 mit Farbabb.
Dalton, Art (1911) 434.
Diehl, Manuel II (1926) 566.
Djurić, Mosaička ikona (1966) 19 (mit Bibl.).
Ebon, Saint Nicholas (1975) Abb. S. 7.
Furlan, Icone Nr. 27, 11, 26, 78 (mit Bibl.), Farbtaf. II.
Glasberg, Répertoire (1974) Nr. 43, 56 (mit Bibl.).
Huber, Athos (1969) 110–111, 322, Taf. 170.

---

7 Vgl. Orlandos, Arta, Taf. 12–20.
8 Vgl. Krickelberg-Pütz, Mosaikikone 25–26; Weitzmann, The Icon 104.
9 Vgl. Orlandos, Arta, Taf. 1–20.
10 Man vergleiche damit die Sinai-Ikone des gleichen Heiligen: Weitzmann, The Icon, Farbtaf. 33; dieselbe Ikone mit den Legendenszenen des Rahmens: Weitzmann et al., The Icon, Farbabb. S. 67.

KARAKATSANIS, The Icons (1974) Nr. 32, 61, 138–140, Farbtaf. **7, 53.**
KARAKATSANIS, Marine Subjects (1972) 230–231.
KONDAKOV, Afon (1902) 104–106, 119, Taf. XIV.
KONTOGLU, Ἄθως: Εἰκονογραφία (1962) Sp. 955.
KRICKELBERG-PÜTZ, Mosaikikone (1982) 20, 59, 95, 96, 102, 104, 109, 110, 111, 116 A. 33, 136 A. 382 (mit Bibl.), Abb. 6.
LAZAREV, Istorija I (1947) 124, 323 A. 71 (Bibl.).
LAZAREV, Istorija I (1986) 164, 250 A. 29 (Bibl.).
LAZAREV, Storia (1967) 368, 413 A. 29 (Bibl.).
MYLONAS, Athos (1965) Taf. 9.
ODOBESCO, Athos (1870) 262.
RICE, Byzantine Art (1935) 85.
RICE, Byzantinische Kunst (1964) 239–240, Abb. 218.
RICE, New Light (1933) 267.
STRZYGOWSKI, Herakleia (1898) Sp. 26.
WEITZMANN et al., Ikonen (1977) 69, 225, **237 (Bibl.), Abb. 95.**
WULFF, Byzantinische Kunst (1924) 514.
WULFF-ALPATOFF, Denkmäler (1925) 60, **261.**

4. Athos, Kloster Xenophontos, Katholikon
Hl. Georg und Hl. Demetrios

um 1200
121 × 51 cm (Hl. Georg), 125 × 60 cm (Hl. Demetrios) Tafel IV—V

Die beiden heute an zwei Pfeilern des Schiffes des neuen Katholikon im Kloster Xenophontos angebrachten Mosaiktafeln[1] sind neu gerahmt und befinden sich nicht an ihren ursprünglichen Stellen. Es ist aber wahrscheinlich, daß sie einst zum Bestand des Templon der alten Kirche des Klosters gehörten, wohl als flankierende Endikonen in festem Verband, Georg links und Demetrios rechts. Die Stellungen der Figuren sind deutlich auf ihren Platz in der Gesamtform der Templonanlage bezogen. Obwohl sie nicht ohne weiteres zur Gattung der beweglichen Ikonen (portable icons) zu rechnen sind, spricht doch die Tatsache, daß es sich um Mosaiken auf Holztafeln handelt, dafür, sie in die hier behandelte Gruppe von Werken einzuschließen[2].

Die Ikone des Hl. Georg mißt 121 × 51 cm und ist schlechter erhalten als ihr Gegenstück. Mit Malerei ausgefüllte Fehlstellen finden sich in Nimbus, Haar, Bakkenknochen, Kinn und Hals, in einer senkrechten Zone von der linken Schulter der Figur bis etwa zur Mitte der Schenkel und im unteren Teil der Tafel, wo das originale Mosaik durch eine gemalte Mosaikstruktur ersetzt wurde.

Der Heilige ist in reichem, „patrizischem" Hofkostüm stehend dargestellt; mit leicht erhobenem, nimbiertem Haupt und verehrend bis in Schulterhöhe parallel gehobenen Händen blickt er zur Erscheinung Christi in der rechten oberen Ecke auf. Ob die Figur auf einem Fußsockel stand, ist nicht mehr festzustellen, da der untere Teil der Tafel erneuert ist; auch die Farbigkeit des Untergewandes und die (räumliche) Stellung der Füße sind vielleicht nicht authentisch. Die Namensbeischrift in schwarzen Majuskeln senkrecht zu beiden Seiten des Kopfes ist zwar beschädigt, aber verläßlich: Ὁ Α(γιος) ΓΕΏΡ/ΓΙΟ(ς) (ὁ ἅγιος Γεώργιος). Die Halbfigur des zum Heiligen sich herabneigenden Christus trug gewiß die Beischrift $\overline{\mathrm{IC}}$ $\overline{\mathrm{XC}}$ (Ἰησοῦς Χριστός), von der aber nur kaum erkennbare Reste nahe der rechten oberen Ecke erhalten geblieben sind.

Der Heilige trägt ein langes Untergewand, ein etwas kürzeres, aber auch bis unter die Knie reichendes Obergewand und einen weiten Mantel. Sämtliche Gewandstücke sind mit goldenen Mustern übersät, so zwar, daß nicht immer auszumachen ist, welche Muster zu welchen Gewandteilen gehören. Sicher zum Untergewand gehört das Rastermuster der Ärmel; am rechten Oberarm erscheint unterhalb des Schulterdekors (mit Perlborte) ein Muster, das sonst nicht wiederkehrt; das Obergewand trägt ein verwandtes, aber großförmigeres Rautenmuster mit Sternfüllung; der Mantel ist mit einer freien Abfolge von Motiven (Pfeil, Stern, Ring) bedeckt und hat an der Brust ein mit Ranken verziertes, perlgesäumtes Tablion. Die Grundfarben der verschiedenen Gewandteile — Rot, Blau, Grün — werden durch das Geglitzer der goldenen Musterung so übertönt, daß sie fast nur als dunkle Folie für den reichen Golddekor erscheinen. Das gilt vor allem für den ursprünglichen Aufstellungsort in der meist dunklen, von Kerzen und Öllampen nur schwach erhellten Kirche.

---

1 Zu den Ikonen: Krickelberg-Pütz, Mosaikikone 75—77 und 130 A. 310, Abb. 39—40; Demus, Marienikonen 98; Amand de Mendieta, Athos Nr. 7, 312—314, Abb. 66; an älterer Literatur ist noch zu nennen: Brockhaus, Athosklöster 97, und Kondakov, Afon 117—119, Abb. 51.

2 Sie sind nicht angeführt bei Furlan, Icone und Demus, Mosaic Icons.

Die verschiedenen Motive der Musterung: das gefüllte Rautengitter, Pfeil, Stern, Kreis usw. begegnen auch sonst in byzantinischen Werken (Mosaik, Email, gemalten Ikonen, Miniaturen) vom 11. bis ins 14. Jahrhundert.

Das Gegenstück zur Ikone des Hl. Georg, die des Hl. Demetrios[3], hat ähnliche Maße: 125 x 60 cm; die Differenz wurde offenbar durch die Rahmung ausgeglichen. Die Tafel ist – trotz einer beträchtlichen Fehlstelle an Hinterkopf, Nacken und Brust des Heiligen sowie Löchern und Flickstellen im Goldgrund – besser erhalten als die des Hl. Georg. Vor allem scheint der linke Fuß und damit die ursprüngliche (bei Georgios zweifelhafte) Stellung der Füße authentisch: sie stehen bei Demetrios raumlos parallel auf der „Grundlinie" der Tafel, ohne Fußschemel. Die Halbfigur Christi ist vollständiger, mit der Inschrift I̅Ç X̣̅C̅ (Ἰησοῦς Χριστός); auch die Namensbeischrift des Heiligen, in schwarzer epigraphischer Majuskel zu seiten des Nimbus, ist komplett: Ὁ ἍΓΙΟ(ς) / ΔΗΜΉΤΡΙΟ(ς) (ὁ ἅγιος Δημήτριος).

Auch wenn man von der möglichen Abänderung des Standmotivs bei Georg absieht, erscheint die Figur des Demetrios steifer, flächiger, zahmer als die Georgs: der Gesamtumriß ist so gut wie gar nicht differenziert, das Haupt nicht erhoben, der Blick nicht auf Christus gerichtet. Auch das Gewand ist einfacher; das Unterkleid ist nicht gemustert, sondern nur von einer Golddraperie (Chrysographie) überzogen. Die einzige Bereicherung ist eine vom Gürtel (?) herabhängende Tasche, die Muster der gleichen Art trägt wie der Mantel: Pfeile, Rhomben und Ovale mit Ansätzen, in senkrechter, freier Abfolge; die etwas schütterere Ornamentierung läßt die Grundfarben Rot und Blau stärker zur Wirkung kommen. Die Geste der Hände ist zwar fast spiegelgleich jener des Georg, aber im Gegensatz zu dieser Figur geht bei Demetrios der Körper nicht mit.

Dieser Umstand, die Unterschiede in der Gesamthaltung, in der Ornamentierung Georgs und Demetrios', in ihren Gesichtszügen sowie in der technischen Ausführung der beiden Halbfiguren Christi, lassen es allenfalls zweifelhaft erscheinen, ob die beiden Ikonen Werke einer und derselben Hand sind; dagegen darf wohl als gewiß angenommen werden, daß es sich um Erzeugnisse *einer* Werkstatt handelt.

Ihre ursprüngliche Funktion als flankierende, aber bewegliche Teile einer Templonanlage ist nicht allzu häufig anzutreffen: meist handelt es sich bei solchen Endstücken um architektonisch gerahmte und mauerfeste Mosaiken[4] oder Fresken[5]; auch gemalte Tafeln[6] sind erhalten geblieben, nicht aber Mosaikikonen. Die beiden Tafeln in Xenophontos sind also Unica, wohl Widmungen eines auswärtigen Stifters. Wo dieser Stifter ansässig war oder zumindest, wo er die von ihm gewidmeten Werke in Auftrag gab, läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit feststellen: es handelt sich wohl sicher um Konstantinopel. Das wird nicht nur durch die betont höfische Tracht der beiden Figuren nahegelegt, sondern auch durch die enge Verwandtschaft mit einem Werk, das mit hoher Wahrscheinlichkeit von Konstantinopler Malern ausgeführt wurde, nämlich der Freskoausstattung der Kathedrale von Vladimir[7] (Abb. 10). Der Kopf des Apostels Philipp, der letzten Figur rechts im Weltgericht der Demetrius-Kathedrale in Vladimir, ist in Projektion, Bau und Modellierung mit dem des Demetrios in Xenophontos so eng verbunden, daß man die gleiche Werkstättentradition annehmen muß: man vergleiche die Formen von

---

3 Bibliographie wie A. 1. Zu H. Demetrios vgl. CORMACK, Writing 50 ff.

4 Wie in der Kirche Porta Panagia, Trikkala (WEITZMANN et al., The Icon, Farbabb. S. 164–165); vgl. auch die Chora Kirche in Konstantinopel (UNDERWOOD, Kariye Djami II, Taf. 4).

5 Wie in Nerezi (WEITZMANN et al., The Icon, Abb. S. 148–149).

6 Wie in Dečani (a. O., Abb. S. 180); vielleicht auch Elias im Katharinenkloster am Sinai (WEITZMANN, The Icon, Taf. 29).

7 Gute Abbildungen in LAZAREV, Storia, Abb. 309–315; vgl. auch I. GRABAR, Wladimir, und LAZAREV, Murals, 81 ff., Abb. 61.

Haaransatz, Nase, Mund und Augen, die Plazierung und weiche Modellierung der Lichter auf Nasenrücken und -spitze, Ober- und Unterlippe, unterhalb des linken Auges und oberhalb der linken Braue – Lichter, die der Oberfläche auch im Mosaik einen öligen Glanz verleihen. Eine ähnliche Modellierungstechnik ist auch in einer der Ikonen des Sinaiklosters festzustellen, an der (92 × 64 cm großen) Ikone des Moses vor dem brennenden Dornbusch[8] (Abb. 12), die ebenfalls als Werk eines Konstantinopler Künstlers angesehen wird. Alle diese Werke sind in die Zeit kurz vor oder um 1200 zu datieren, in den Beginn der „monumentalen" Phase der spätkomnenischen oder Angeloi-Kunst.

Bibliographie

Amand de Mendieta, Athos (1977) Nr. 7, 312–314 (mit Bibl.), Taf. 66 (Demetrios).
Bayet, L'art byzantin (o. J. [1883]) 246–247.
Bettini, Appunti (1938) 37, Abb. 17 (Georgios), Abb. 18–19 (Demetrios; Namensbeischriften vertauscht).
Bettini, Mosaici (1947) 3, Taf. XXXII (Demetrios).
Bettini, Pittura II/2 (1939) 32, Abb. S. 31 (Georgios und Demetrios).
Brockhaus, Athosklöster (1924) 97.
Chatzidakis, Évolution (1976/1979) 358.
Chatzidakis, L'icône (1959) 18–19, Abb. 6 (Demetrios).
Chrestu, Τὸ Ἅγιον Ὄρος (1987) 426–427, Farbabb. S. 426 (Georgios und Demetrios).
Christou, Athos (1970) 101, Farbabb. S. 100 (Demetrios).
Dalton, Art (1911) 415–416.
Demus, Marienikonen (1958) 98.
Demus, Mosaic Icons (1960) 89.
Demus, Sicily (1949) 390–391, 400–401 A. 53 (Bibl.).
Diehl, Manuel II (1926) 566.
Djurić, Mosaička ikona (1966) 19 (mit Bibl.).
Furlan, Icone (1979) 15, 36, 43.
Glasberg, Répertoire (1974) Nr. 47 (Demetrios), 58 (mit Bibl.); Nr. 48 (Georgios), 58–59 (mit Bibl.).
Huber, Athos (1969) 114.
Kondakov, Afon (1902) 117–119, Abb. 51.
Kontoglu, Ἄθως: Εἰκονογραφία (1962) Sp. 955.
Krickelberg-Pütz, Mosaikikone (1982) 75–77, 107, 108, 110, 111, 130 A. 310 (mit Bibl.), A. 311, Abb. 39 (Georgios), Abb. 40 (Demetrios).
Lazarev, Istorija I (1947) 125, 324 A. 74 (Bibl.); II (1948) Abb. 197 b (Demetrios).
Lazarev, Istorija I (1986) 97, 226 A. 74 (Bibl.); II, Abb. 323 (Demetrios).
Lazarev, Storia (1967) 203, 257 A. 74 (mit Bibl.), Abb. 319 (Demetrios).
Odobesco, Athos (1870) 261–262.
Rice, Byzantinische Kunst (1964) 232, Abb. 209–210.
Strzygowski, Herakleia (1898) Sp. 26.
Wulff, Byzantinische Kunst (1924) 513–514, Taf. XXVII,3 (Demetrios).
Wulff, Nachtrag (1936) 68.
Xenopulos, Ψηφιδωτὴ εἰκών (1925), Abb. S. 51 (Demetrios).

---

8 Farbig abgebildet bei Weitzmann, The Icon, Taf. 18; vgl. auch Sotiriou, Icônes I, Abb. 160; II, 140–141.

5. BERLIN, STAATLICHE MUSEEN PREUSSISCHER KULTURBESITZ
Frühchristlich-Byzantinische Sammlung, Inv.-Nr. 6430
CHRISTUS PANTOKRATOR ELEËMON

1. Viertel 12. Jahrhundert
74,5 × 52,5 cm — Tafel VI

Die Ikone mit der Halbfigur des Christus Pantokrator[1] wurde 1904 „aus altem Privatbesitz, vermutlich der Sammlung Bartholdi“[2] erworben. Das großformatige, aus 2–5 mm großen Tesserae gebildete Mosaik ist gut erhalten; geringe restauratorische Eingriffe sind am linken Auge Christi, am Scheitel und Bart sowie am blauen Mantel (links und Mitte unten) festzustellen; dazu kommen Ausbesserungen an der rechten Hand und im Goldgrund und Verluste von silbernen Würfeln im Nimbuskreuz; auch die Inschriften haben etwas gelitten; der Holzträger ist verzogen und gewölbt[3].

Die schmächtige Halbfigur Christi mit dem großen Nimbus vor einfachem Goldgrund wird von einem grünen und roten Binnenrahmen knapp gesäumt. Im roten, außen schwarz konturierten Kreuznimbus sind die goldenen Tesserae konzentrisch angeordnet, die silbernen Würfel der Kreuzarme in horizontalen und vertikalen Zeilen. Die Inschrift, in schwarzen, schlanken epigraphischen Majuskeln, steht senkrecht zu beiden Seiten des Nimbus; die Namenssiglen $\overline{\text{IC}}$ / $\overline{\text{XC}}$ (Ἰησοῦς Χριστός) sind etwas größer als der Beiname: Ο ΕΛΕ/ΗΜΩΝ (ὁ Ἐλεήμων, „der Erbarmer“).

Das Haar Christi ist rotbraun, rosa, mittelbraun, oliv und schwarz (Konturen); vom Scheitel aus fällt es in parallelen, über den Ohren leicht gewellten Strähnen bis hinter die Schultern – rechts länger als links – herab; über der Stirnmitte drei einzeilige Strähnen, zwei nach rechts gezogen, eine nach links gebogen. Die Gesamtwirkung ist „rothaarig“. Der wesentlich dunklere, rundliche Bart, in der Mitte unten leicht geteilt, ist graubraun, oliv und schwarz mit sieben hellrosa-rotbraunen senkrechten, einzeiligen Aufhellungen am Kinn. Die Augenbrauen sind dunkelbraun, ebenso die Lidränder, die oberen, wie auch der dunkelrote Nasenkontur, von einer Reihe hellrosa Würfel begleitet. Abgestuftes Rosa erscheint auch an den durch den rot und schwarzen Mundspalt geteilten Lippen, der Stirn, den Ohren und den unteren Wangenpartien; die belichteten Partien (Brauenbogen, Hals und linke Wange) sind weiß, die Schatten oliv, die Mitteltöne des Gesichtes elfenbein. Die leichte Asymmetrie wird eher durch die differenzierte Anordnung der Steinchen und den leicht nach rechts gerichteten Blick (Iris blaugrau, Pupillen schwarz) und die Abschattung bewirkt als durch das zeichnerische Gerüst; am wirkungsvollsten ist dabei das unterschiedliche Streichen der Steinchenreihen der Wangen: senkrecht zum Bartkontur in der (vom Beschauer) linken Gesichtshälfte, dem Bartkontur parallel in der rechten. Stärker asymmetrisch in der Zeichnung und der Farbverteilung ist der Hals, während die leichten Verschiedenheiten in der Führung der Brauenbogen eher auf Beschädigung und ungeschickte Restaurierung zurückgehen dürften.

---

1 Zur Ikone: FURLAN, Icone, Nr. 4, 41–42 (mit Bibl.), Taf. 4; KRICKELBERG-PÜTZ, Mosaikikone 77, 130 A. 319 (mit Bibl.), Abb. 41; LAZAREV, Storia 203, 257 A. 73 (mit Bibl.), Abb. 318; ELBERN, Ikonen, Nr. 1, 13, Farbtaf. I; WEITZMANN, Constantinople 18, 19, Farbabb. S. 54.

2 ELBERN, a. O.

3 Das geringe Ausmaß der Restaurierungen ist im Vergleich der neueren Reproduktionen mit den Abbildungen bei WULFF, Byzantinische Kunst, Taf. XXVII, 2, WULFF-ALPATOFF, Denkmäler, Abb. 17, und GERHARD, Welt, Taf. VII erkennbar. Der einst links am Kopf entlanglaufende Riß wurde geschlossen.

Die Hände sind farbig ähnlich behandelt wie das Gesicht, aber ohne olivfarbene Schattenzonen: leichte Abschattungen werden durch Vertiefung der Rosafarbe und Verdickung der (farbig undifferenzierten) hellroten Konturen angedeutet.

Das vor der Brust und am linken Unterarm (Ärmel) sichtbare Untergewand ist aus goldenen und silbernen Tesserae in geradlinigen, strahligen Mustern in den Flächen und rotbegleiteten, purpurbraunen „Falten" geformt, wobei mehrere Systeme übereinandergelegt sind. Der Clavus ist unter dem Mantel verborgen. Die Struktur des aus warmen, aber dumpfen mittelblauen und fast schwärzlichen, dunklen Tönen bestehenden Faltensystems des Mantels ist nicht leicht aufzulösen: die „Falten" laufen sich an den harten Konturen tot und sind auch kaum als zusammenhängendes Relief zu deuten; leichte Aufhellungen durch einen dritten Farbton kommen wenig zur Geltung. Soweit überhaupt von einer Draperie die Rede sein kann, ist sie plump und unorganisch. Der über die Brust gezogene, schräge Faltenzug dient als Folie für die segnende Hand. Von dem eher tristen Grund des Mantels hebt sich das geschlossene goldene, mit Perlen und grünen Steinen besetzte Buch wirkungsvoll ab; die haltende Hand und deren Ärmel schließen sich mit der Segenshand zu einer hellen Formgruppe zusammen. Im Ganzen ist die Farbigkeit der Ikone eher zurückhaltend, aus wenigen farbigen Formgruppen aufgebaut: aus Blau, Braun, Gold, Silber und hellem Inkarnat.

Der Ausdruck der Figur ist weder majestätisch (Hosios Lukas)[4], drohend oder gebieterisch (Daphni)[5] noch gütig und erbarmend (Cappella Palatina)[6], wie man nach der Bezeichnung Eleëmon („der Erbarmer") erwarten würde: das Antlitz ist fast ausdrucksleer, uninteressiert, allenfalls beobachtend oder sogar abweisend. In dieser Leere und in der Zeichnung der Hände, besonders der Linken, offenbart sich, bei aller technischen Korrektheit, ein Mangel an Qualität, der allerdings nicht dazu führen dürfte, die hauptstädtische (Konstantinopler) Entstehung der Ikone zu bezweifeln.

Die Inschrift „ὁ Ἐλεήμων" gibt der Ikone keine Sonderstellung im Rahmen des mittelbyzantinischen Pantokratorbildes[7]: Die Halbfigur Christi unterscheidet sich in keiner Weise von anderen Darstellungen des Pantokrators in Halbfigur mit geschlossenem Buch in der Linken und der den Segensgestus mit eingeschlagenem Mittel- und Ringfinger zeichnenden Rechten. Auch eine Verbindung mit bestimmten Konstantinopler Kirchen, des Christos Philanthropos oder Christos Soter, ist durch die Inschrift nicht herzustellen[8]. Die Ikone könnte zwischen den Templonstützen jeder beliebigen (Christus-)Kirche angebracht gewesen sein.

Im Grunde scheint es in mittelbyzantinischer Zeit nur wenige bedeutungsmäßig differenzierte Typen des halbfigurigen, bärtigen Pantokrators gegeben zu haben: als Kuppel- oder Apsismedaillon bzw. -halbmedaillon, und als Ikone auf planem Grund, mit geschlossenem Buch, das auch durch eine Rolle ersetzt sein kann, oder mit offenem Buch fast immer mit der Inschrift „Ich bin das Licht der Welt" nach Joh. 8.12[9]. Die hauptsächlichste Differenz ist durch den Anbringungsort bestimmt:

---

4 Diez-Demus, Greece, Taf. II.

5 A. O., Frontispiz.

6 Demus, Sicily, Taf. 10 B.

7 Zum Bildtypus vgl. Capizzi, Παντοκράτωρ 175–359; Matthews, Pantocrator; dies., Byzantine Use; Wessel, Christusbild, Sp. 1014–1023; Elbern, Ikonenkabinett, Nr. 1, 11–12; Kontoglu, Ἔκφρασις I, 404–405.

8 Einen Prototyp der Ikone in einer von Alexios I. Komnenos gestifteten Philanthropos-Kirche in Konstantinopel postuliert Lazarev, Storia 257 A. 73. Zu den Christos Philanthropos- und Christos Soter-Kirchen in Konstantinopel vgl. Janin, Monastères, und ders., Géographie I/III, 538–544.

9 Malerhandbuch, ed. Schäfer, § 453.

der im Mittelmedaillon einer Kuppel erscheinende Pantokrator scheint sich herabzubeugen, um die Welt wie durch ein Fenster zu beschauen; dabei hält er das Buch mit gespreizten Fingern an die Brust gepreßt: eine jener charakteristischen byzantinischen Realisationen der Situierung einer Figur im Realraum[10]. In dieser Stellung ist Christus nach Photios[11] als Herrscher und Richter zu sehen, während andere Deutungen, wie die des Allerbarmers, durch Inschriften gegeben sein können.

Wesentlich für die Komposition der Berliner Ikone sind das Format und die Funktion des Konturs, der die segnende Hand an das Buch anschließt, während in Kuppel- und Apsisdarstellungen die Arme und Hände häufig den Kontur durchbrechen, am stärksten wohl in Monreale mit der allumfassenden Geste der gewaltigen Apsisfigur[12] (Abb. 14). In der Berliner Ikone kommt das eigentliche Hauptmotiv, die den Arm bergende Mantelschlinge, so gut wie gar nicht zur Geltung; Monreale gegenüber wirkt die zusammengefaßte Berliner Figur fast zahm und zaghaft, ein Eindruck, der noch durch die Engbrüstigkeit und die ins Rötliche spielende Aufhellung des Haares verstärkt wird. Daß das zwar in erster Linie, aber nicht ausschließlich, am hochrechteckigen Format liegt, zeigen kraftvolle Gestalten wie etwa die des (beträchtlich späteren) Pantokrators von Chilandar[13].

Der Segensgestus mit den eingeschlagenen mittleren Fingern, häufig, jedoch ohne hinreichende Begründung, als „griechischer" Gestus bezeichnet, begegnet im allgemeinen am häufigsten, jedoch nicht ausschließlich; eine große Anzahl von Pantokratordarstellungen zeigt Zeige- und Mittelfinger gestreckt und erhoben, Ring- und kleinen Finger eingeschlagen, den Daumen berührend. Versuche, mit diesen Unterschieden auch solche der Bedeutung zu verbinden, scheinen bisher nicht gelungen[14]; auch zeitliche Differenzen sind hier kaum festzustellen: beide (und andere) Formen des Gestus kommen in einem und demselben Werk (Mosaik- und Freskoausstattung von Hosios Lukas)[15] nebeneinander vor.

Auch das geschlossene oder offene Buch hat keinen fixierten Bedeutungswert; am ehesten könnte man annehmen, daß die Figur mit geschlossenem Buch verschiedene, durch Inschriften fixierte, spezifische Deutungen — wie etwa die des Eleëmon, Soter etc. — gestattet, während der Text des geöffneten Buches den Pantokrator im allgemeinen bezeichnet: aber auch diese Annahme ist nicht als allgemeingültig anzusehen[16]. Man wird dem Auftraggeber, vielleicht auch dem Künstler, mehr Freiheit, ja Willkür zubilligen müssen, als bisher angenommen.

Für die Datierung und Herkunftsbestimmung der Berliner Ikone sind wir auf rein stilistische Argumente angewiesen, auf den Vergleich mit mehr oder weniger fest datierten Werken, und die Plazierung innerhalb der im allgemeinen festzustellenden stilistischen Entwicklung.

Hier liefert die flächige und lineare Behandlung der Formen ein kaum zu erschütterndes Argument für eine Datierung vor der Mitte des 12. Jahrhunderts. Andererseits spricht das Fehlen einer kräftigen Modellierung durch breite Schattenflächen — wie etwa in Chios[17] — gegen eine Datierung ins 11. Jahrhundert. Das Berliner Mosaik ist zweifellos später anzusetzen als die Mosaiken von Chios, Hosios

---

10 Demus, Mosaic Decoration 19 und passim. Der Beschauer soll gar nicht an die Möglichkeit denken, das Buch könne herabfallen.

11 In der 10. Homilie: PG 102, Sp. 572; Mango, Homilies 187—188.

12 Kitzinger, Monreale, Abb. 51, 53, 54; Demus, Sicily, Taf. 61.

13 Bogdanović et al., Hilandar, Farbabb. 45; Weitzmann et al., The Icon, Farbabb. S. 160.

14 „Namenzeichnender Segensgestus".

15 Diez-Demus, Greece, Taf. II; Stikas, Χρονικόν, Taf. 94.

16 Vgl. zum Beispiel Christus als „Sophia" in der Ikone des Byzantinischen Museums, Athen: Weitzmann et al., The Icon, Farbabb. S. 192.

17 Vgl. Mouriki, Chios II, passim.

Lukas, Kiev und selbst Daphni; allerdings steht der Stil des letztgenannten Denkmals (christologische Mosaiken)[18] (Abb. 15, 17) dem Berliner Pantokrator einigermaßen nahe.

Noch näher stehen der Ikone Teile der Mosaikausstattung der Michaelskirche in Kiev[19] (1108, Abb. 18), wo sich unter anderem auch die Differenzierung der Modellierung (Steinchensetzung) in den zwei Wangenhälften findet. Diese Differenzierung ist in Cefalù[20] (1148, Abb. 13) bereits wesentlich weiter getrieben; auch ist das lineare Element dort stärker rhythmisiert, schwungvoller, die Teilung des Bartes verstärkt und das Ganze preziöser, die Typen „orientalischer". Das gilt in noch höherem Maße für die Mosaiken der Palermitanischen Kirchen[21]. Verglichen mit diesen wirkt die Berliner Ikone einfach, ja nüchtern, simpel und trocken. Das bezieht sich auch auf die Rahmung, die geradezu gesucht einfach erscheint.

Man wird den Berliner Pantokrator daher am ehesten in das erste Viertel des 12. Jahrhunderts datieren – das wäre etwa die Zeit des Johannes- und Eirene-Mosaiks der H. Sophia[22] (Abb. 8).

Die Berliner Ikone dürfte in Konstantinopel entstanden sein. Ihre Funktion war, nach den recht beträchtlichen Maßen zu schließen, wohl die einer Templonikone; als (verlorenes) Gegenstück ist entweder eine Marienikone oder eine Darstellung des Titelheiligen oder Namensfestes der Kirche anzunehmen, für die der Christos Eleëmon der Berliner Museen bestimmt war.

BIBLIOGRAPHIE

BAUMSTARK, Rez. zu WULFF, Bildwerke (1912) 159, 160.
BETTINI, Appunti (1938) 17–18.
BETTINI, Pittura II/2 (1939) 29.
CAPIZZI, Παντοκράτωρ (1964) Nr. 214, 250.
CHATZIDAKIS, Évolution (1976/1979) 358.
CHATZIDAKIS, Ikonostas ([1973] 1978) Sp. 342.
DEGUER, Icônes (1977) Abb. 27.
DEMUS, Mosaic Icons (1960) 90.
DEMUS, Sicily (1949) 393, 402 A.76 (Bibl.).
DJURIĆ, Mosaička ikona (1966) 17.
ELBERN, Ikonen (1970) 6, 9, 13 (mit Bibl.), Farbtaf. I.
ELBERN, Ikonenkabinett (1979) Nr.1, 11, Farbabb. am Umschlag.
Europäische Bildwerke (1957) Nr. 36, 17, Taf. 5.
FELICETTI-LIEBENFELS, Ikonenmalerei (1956) 63, Taf. 70.
FURLAN, Icone (1979) Nr. 4, 10, 14, 22, 23, 41–42 (mit Bibl.), Abb. 4.
GERHARD, Welt (1957) 77–78, Farbtaf. VII.
GERHARD, Welt (1970) 41, 83–84, Farbtaf. VII.
GLASBERG, Répertoire (1974) Nr. 4, 30 (mit Bibl.).
KONDAKOV, Ikonografija Iisusa Christa (1905) 17, Taf. 66.
KONDAKOV, Vizantijskie cerkvi (1887) 81 ff.
KRICKELBERG-PÜTZ, Mosaikikone (1982) 19, 77, 92, 103, 107, 108, 110, 111, 116 A. 27, 130 A. 319 (mit Bibl.), Abb. 41.
LAZAREV, Istorija I (1947) 124, 323 A. 69 (mit Bibl.); II (1948) Taf. 196.
LAZAREV, Istorija I (1986) 97, 226 A. 73 (mit Bibl.); II, Taf. 320.
LAZAREV, Storia (1967) 203, 257 A. 73 (mit Bibl.), Abb. 318.
Masterpieces (1958) 68.
METZ, Bildwerke (1966) Nr. 141, 46, Taf. 13.

---

18 Vgl. DIEZ-DEMUS, Greece, Taf. IX–XI, 81–104.
19 LAZAREV, Michajlovskie mozaiki, passim.
20 DEMUS, Sicily, Taf. 1–2.
21 A. O., passim, bes. Taf. 46 ff. (Martorana).
22 RICE, Byzanz, Abb. 164, Taf. XXIII.

RADEMACHER, Chorschranken (1975) 40–41, Abb. 19.
RADEMACHER, Christus (1964) 24, 25 A. 46, 26, Abb. 13.
RICE, Byzanz (1959) 26, 78, Abb. 168.
RICE, New Light (1933) 267.
SCHLUNK, Führer (1937) 32.
SCHLUNK, Sammlung (1938) 73–74, Abb. S. 27.
THEUNISSEN, Ikonen (1973) 23–24, Abb. 2.
TSCHILINGIROV, Kunst (1979) 328.
VELMANS, Rayonnement (1976/1979) 403, Taf. LV,17.
VOLBACH, Bildwerke (1930) 171–172, Abb. S. 171.
WEIDLÉ, Icônes (1962) Nr. 18, 22, Taf. LXXV.
WEITZMANN, Constantinople (1982) 18, 19, Farbabb. S. 54.
WESSEL, Christusbild (1966) Sp. 1022.
WULFF, Bildwerke (1911) Nr. 1989, 95–96, Abb. S. 95.
WULFF, Byzantinische Kunst (1924) 513, Taf. XXVII,2.
WULFF-ALPATOFF, Denkmäler (1925) 53–56, 260, Taf. 17.

6. Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 3
Christus Pantokrator

um/nach Mitte 12. Jahrhundert
54 × 41 cm Tafel VII

Die Mosaikikone des Christus Pantokrator[1] stammt aus Mediceischem Besitz[2], wo sie sich mit einer anderen Ikone desselben Gegenstandes („uno picholo", „uno grande") in der „camera della sala grande detta di Lorenzo" befand. 1605 war die Tafel in der Tribuna der Uffizien ausgestellt, im 18. Jahrhundert in der „stanza di quadri antichi". 1865 wurde sie in das Museo Nazionale del Bargello, 1978 wieder in die Uffizien übertragen. Auf der Rückseite des aus dem 16. Jahrhundert stammenden Ebenholzrahmens befindet sich eine Aufschrift des 16. Jahrhunderts mit dem Namen Jacopo Tedaldi[3].

Das Mosaik stellt Christus in frontaler Halbfigur dar, in der linken Hand ein aufrecht stehendes, offenes Buch haltend, die Rechte mit eingeschlagenem Mittel- und Ringfinger segnend vor der Brust erhoben. Die Namenssiglen I̅C̅ X̅C̅ (Ἰησοῦς Χριστός) stehen zu beiden Seiten des Kreuznimbus in goldgeränderten Schmuckrahmen: einem blauen Kreisfeld, das in ein Quadrat mit angesetzten roten Halbkreisen eingebettet ist. Die Aufschrift des Buches, in schwarzbraunen, gedrungenen Majuskeln unregelmäßig gesetzt, ist durch eine verkittete Fehlstelle beschädigt und durch eine fehlerhafte Restaurierung sowie durch Bruchlinien beeinträchtigt; doch ist der Text, Joh. 8.12[4], hinreichend lesbar: ἘΓΩ [ε]|IMÌ / TO [φῶς] | T(οῦ) KÓC(μου) / O A[κολ]|Ọ̣Y(ϑῶν) EM(οι) / OY [μὴ π]|EPIΠA(τήσῃ) / EṆ [τῇ] | CKOTÍ[ᾳ] / [ἀλλ'] Ẹ|ΞEI [τ]Ọ / [φῶς] T|HC ZΩḤC̣. (Ἐγώ εἰμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου· ὁ ἀκολουϑῶν ἐμοὶ οὐ μὴ περιπατήσῃ ἐν τῇ σκοτίᾳ, ἀλλ' ἕξει τὸ φῶς τῆς ζωῆς. — „Ich bin das Licht der Welt; wer mir nachfolgt, wird nicht in der Finsternis wandeln, sondern das Licht des Lebens haben").

Die Komposition der Tafel gleicht der der Berliner Pantokratorikone (Taf. VI); aber die Halbfigur ist, entsprechend dem breiteren Format, freier in die Bildfläche gesetzt; sie berührt nicht den aus einem blau-rot-weißen getreppten Kreuzmuster bestehenden Binnenrahmen. Dieser zeigt oben und unten, jeweils rechts von der Mitte, breite Fehlstellen: Anfang und Ende eines durchgehenden, vertikalen, zum Teil mit Malerei überdeckten, zum Teil nur verkitteten Sprunges. Neben diesem Hauptschaden, dem auch ein Großteil der linken Hand und ein Teil des Haupthaars Christi zum Opfer gefallen sind, finden sich zahlreiche weitere Schäden vor allem im Goldgrund; auch ist die gesamte Fläche schollig zerbrochen, doch ohne daß die Gesamtwirkung allzusehr gelitten hätte.

Der ausgesprochen preziöse Gesamtcharakter ist durch die Finesse der Technik mit winzigen, stecknadelkopfgroßen Tesserae, die erlesene Farbigkeit, die dekorative Komposition und den expressiven Ernst der Figur gekennzeichnet. Ikonogra-

---

1 Zur Ikone: Furlan, Icone, Nr. 11, 53–55 (mit Bibl.), Taf. 11; Krickelberg-Pütz, Mosaikikone 62, 77–78, 126 A. 260, 130–131 A. 323 (mit Bibl.), Abb. 42; Weitzmann, Constantinople 19, Farbabb. S. 64 a.

2 Folgende nach L. Marcucci, Gallerie, Nr. 25, 79–80, und E. Müntz, Collections 63.

3 Nach Marcucci, a. O.: „scritto a stampatello nel' 500"; vielleicht ist damit eine Zuschreibung an den Jacobus der Scarsellamosaiken des Baptisteriums gemeint.

4 Der Text ist der in Pantokratordarstellungen gebräuchliche; er geht mit zahlreichen Kürzungen über beide Seiten des Buches ohne Teilung hinweg, während er in Hosios Lukas (Diez-Demus, Greece, Abb. 12) geteilt ist. In Cefalù steht auf der linken Seite des Buches der griechische, auf der rechten der lateinische Text (Demus, Sicily, Taf. 2).

phisch ist die Ikone vom Berliner Eleëmon nur durch das offene Buch mit dem Johannes-Text und die Beschränkung auf die Siglen $\overline{\mathrm{IC}}$ $\overline{\mathrm{XC}}$ unterschieden. Daß dieser Unterschied keine wesentliche Änderung des ikonographischen Gehalts bedeutet, ist schon angedeutet worden[5]. Der Segensgestus ist gleich geblieben, allerdings werden die Spitzen der eingeschlagenen Finger zwischen Zeigefinger und Daumen deutlicher sichtbar. Wichtiger ist die Art, wie das Buch gehalten wird: nicht an der Ecke wie in Berlin, sondern in der Buchmitte von unten gestützt. Wichtig für die Komposition ist auch die größere Entfernung von Buch und segnender Hand, wodurch eine symmetrische Entsprechung der beiden hellsten Formen der unteren Bildpartie geschaffen wird, eine feste kompositionelle Basis für den gesamten Bildaufbau. Ebenso fällt die Verschiedenheit in Form und Anordnung der Namensbezeichnung ins Gewicht: in schmuckhaften Rahmengebilden statt als „offen" in den Goldgrund gesetzte Inschrift, ähnlich den Beischriften in Wandmosaiken. Die Form der Inschriftrahmung in der Florentiner Tafel ist spezifisch ikonenhaft. Einfache Kreismedaillons kommen zwar auch in Wandmosaiken vor (zum Beispiel in der „Stifterlünette" in der Hagia Sophia in Konstantinopel)[6]; die kompliziert-schmuckhafte Form, wie sie in der Florentiner Tafel begegnet, scheint aber in der Ikonenkunst entstanden und auch dieser vorbehalten geblieben zu sein. Eine genaue Entsprechung findet sich in der Emailtafel mit dem stehenden Erzengel Michael im Tesoro von San Marco[7] (Abb. 32), die gewöhnlich in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts datiert wird, oder als Gesamtform der Fassung des Achatmedaillons mit den Hll. Nikolaus und Spyridon in der Schatzkammer des Kreml[8]. Ähnlich, aber noch komplizierter (Kreis in achteckigem Stern), sind die Medaillons der Mosaikikone des Hl. Demetrios in Sassoferrato[9].

Ebenso kompliziert und schmuckhaft wie die Rahmung der Inschrift $\overline{\mathrm{IC}}$ $\overline{\mathrm{XC}}$ ist die Ausbildung des Nimbus, dessen Rahmung und Teilungen von einem (vielfach gestörten) Mäander- oder Stufenornament geformt werden und dessen purpurne Kreuzarme mit einem kleinteiligen Kreuzmuster gefüllt sind. Ähnlich reiche Ausbildungen begegnen sonst vor allem in Emails und in Miniaturikonen vom 13. Jahrhundert an. Einer so späten Datierung widerspricht aber der Stil der Figur, vor allem der des Antlitzes Christi.

Die Haarkappe, aus hellbraunen und dunklen Strähnen, ist zwar etwas höher als die des Berliner Eleëmon, aber doch nicht von jener Fülle und Massigkeit, wie sie für Figuren der paläologischen Epoche charakteristisch sind[10]. Eine weit größere Differenz besteht zwischen den Formen des Bartes des Berliner und des Florentiner Christus. Während im Berliner Mosaik die Teilung des im wesentlichen rundlichen Bartes nur angedeutet ist, endet der Bart des Florentiner Pantokrators in zwei langen, fast spitz zulaufenden Strähnen, die (wie in Berlin) dunkler gefärbt sind als das Haupthaar. Wie ebenfalls in Berlin, ist auch hier die Gesamtform von Haar und Bart leicht asymmetrisch, aber seitenverkehrt, mit den Stirnlocken nach links und den längeren Haarsträhnen über die (vom Beschauer) linke Schulter fallend beziehungsweise von ihr überschnitten. Auch die Augen sind leicht nach links gewendet. Diese Wendung wird durch die etwas nach links abfallende Achse des Nimbuskreuzes unterstrichen.

---

5 Vgl. oben Nr. 5, 30–31.

6 Lazarev, Storia, Abb. 157.

7 Weitzmann et al., The Icon, Farbabb. S. 43.

8 Bank, Byzantine Art, Abb. 157–158.

9 Furlan, Nr. 41, 96–97, Abb. 41; Vasiliev, Significance.

10 Vgl. die Mosaikikonen Furlan, Icone, Taf. 20 (Schmerzensmann: Rom, S. Croce in Gerusalemme), 29 (Pantokrator: Chimay), 34 (Pantokrator: Galatina), 35 (Pantokrator: Athos, Esphigmenu), 36 (Pantokrator: Athos, Lavra).

Die Formgruppe Augen-Nase ist von höchster zeichnerischer Finesse: Die Brauen sind höher gezogen als im Berliner Christus und dazu noch überwölbt von fast parallelen Stirnfalten; die Augenhöhlen sind dunkler verschattet, mit mehreren rötlichen Faltenkurven, die ein geschlossenes System bilden, das von den äußeren Augenwinkeln ausgeht. Die Kurven der Tränensäcke, die in der Berliner Ikone fast unbetont bleiben, sind hier, sehr energisch gezogen, an das untere Lid angefügt. In den Augen selbst sind die weißen Teile zu beiden Seiten der farbig abgeschatteten Iris stark differenziert, die Partien rechts weiß, die links olivbraun, zufolge der geänderten Blickrichtung umgekehrt gegenüber dem Berliner Pantokrator. Das Wangenrot (Lachsrosa) ist stärker ausgebildet und schärfer begrenzt, links (in der rechten Gesichtshälfte der Figur) sackartig geformt, wie häufig schon im 11. Jahrhundert, so zum Beispiel im Kopf der Zoë des Monomachos-Mosaiks der Hagia Sophia[11] (Abb. 21). Die Nase ist noch schärfer konturiert als in Berlin, rechts rot, links ockerbraun, und in fast ornamentaler Regelmäßigkeit geformt; die Nasenflügel sind als geschlossene Formen symmetrisch an die senkrechten Konturen des Nasenrückens angefügt.

Die Ornamentalisierung des Liniengefüges nimmt dem Gesicht nichts von der bannenden Kraft, die weit über den Ausdruck oder vielmehr die fast gelangweilt wirkende Ausdruckslosigkeit des Berliner Eleëmon hinausgeht. Die Halspartie ist zu stark zerstört, als daß ein Vergleich mit der Berliner Ikone möglich wäre. Der Kontur des golden-braunen Untergewandes am Halsausschnitt ist stärker gewinkelt. Das Untergewand selbst, das auch am Ärmel sichtbar wird, ist dunkler und stärker faltendurchzogen als in Berlin, mit hart aufeinanderstoßenden Kammstrichgefügen; der von roten Konturlinien eingefaßte, dunkelblaue Clavus hebt sich vom Gewand nur wenig ab. Der Mantel ist so drapiert, daß er nur die (rechte) Schulter bedeckt und den Arm freiläßt[12]; er bildet also nicht jene in Kuppelmedaillons[13] und Apsiden[14] so wirksam betonte, antikische Armschlinge, die im Berliner Eleëmon in recht schlaffer Form erscheint. Von der Draperie des dunkelblauen Mantels ist fast nichts zu sehen, da das Mosaik gerade hier in zahlreiche kleine Schollen zerbrochen ist, deren Sprünge die Oberfläche überziehen und so fast alle Einzelheiten übertönen. Viel deutlicher erkennbar ist die Gliederung des Untergewandes durch die dichten Schraffuren der Chrysographie; aber auch hier bleibt die Draperie abstrakt.

Über die stilistische Einordnung der Florentiner Ikone besteht keine Einigkeit; allerdings sind die meisten Autoren der Meinung, daß das Werk später zu datieren ist als das Berliner Mosaik. Tatsächlich kann darüber auch kein Zweifel herrschen; die genauere Datierung und die Zuweisung an einen bestimmten Entstehungsort oder eine bestimmte Werkstätte schwanken jedoch beträchtlich — zwischen der Mitte des 12. und der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, und zwischen Konstantinopel und Italien[15].

---

11 LAZAREV, Storia, Abb. 161, 163.

12 Wie auch in der Portallünette von Hosios Lukas: DIEZ-DEMUS, Greece, Abb. 12.

13 A. O., Frontispiz.

14 Cefalù und Monreale: DEMUS, Sicily, Taf. 2 und Taf. 61. Weder diese stilistische Verwandtschaft noch die mit den Vorhallenmalereien von Sant' Angelo in Formis (2. Hälfte des 12. Jahrhunderts: LAZAREV, Storia, Abb. 354; DERS., Istorija II, 1986, Taf. 375) können für eine Lokalisierung nach Sizilien oder Italien sprechen.

15 Die Datierung MURATOFFS (Peinture 92) ins 10. Jahrhundert wird heute wohl niemand mehr vertreten wollen. Das früheste Auftauchen des Typus ist wohl in Triest festzustellen — bald nach 1100, vgl. MIRABELLA ROBERTI, San Giusto, Farbtaf S. 221.

Die nächsten Verwandten sind unseres Erachtens in der Monumentalmalerei der Pantokrator in Cefalù[16], von 1148 (Abb. 13), und der Hl. Panteleimon in Nerezi[17], von 1164 (Abb. 19), in der Ikonenmalerei der Hl. Gregorios Thaumaturgos der Eremitage[18] und die Christus-Ikone der Tretjakov-Galerie[19] (Abb. 20). Das erst- sowie das letztgenannte Christusbild zeigen die sonst recht seltene, in zwei Strähnen auslaufende Bartform.

Alle genannten Werke zeichnen sich durch höchste Linienkultur bei fast völligem Fehlen plastischer Modellierung aus; alle sind um die Mitte beziehungsweise das dritte Viertel des 12. Jahrhunderts zu datieren. Für eine spätere Einordnung des Florentiner Pantokrators – um oder nach 1200 – sehen wir keinen Grund. Das Werk hat weder mit dem dynamischen Stil des späten 12. Jahrhunderts noch mit dem monumentalen des 13. Jahrhunderts etwas zu tun. Was immerhin für eine Entstehung nach der Mitte des 12. Jahrhunderts sprechen könnte, ist die auf die Spitze getriebene Schmuckhaftigkeit des Werkes, die etwa in der Dexiokratusa des Sinaiklosters[20] (Taf.XI) eine gewisse Parallele findet.

Als Entstehungsort kann unseres Erachtens nur Konstantinopel selbst in Betracht kommen; die hohe Qualität und die technische Finesse lassen kaum an ein anderes Zentrum denken.

Zu beantworten wäre noch die Frage nach der ursprünglichen Bestimmung, der Funktion des Werkes. Sowohl die Maße als auch die geradezu luxuriöse Ausfertigung der Tafel machen ihre Verwendung als Templon-Ikone unwahrscheinlich, es sei denn in einer Neben- oder Privat-(Palast-)Kapelle. Die Maße könnten auf eine Plazierung auf einem Proskynetarion hinweisen, der Gegenstand spricht dagegen. Sicher handelt es sich um ein für einen hochgestellten Empfänger bestimmtes oder von ihm bestelltes Werk, man könnte sogar an die kaiserliche Sphäre denken. Hier könnte es auch in einer Palastkirche seinen ursprünglichen Platz gehabt haben.

Bibliographie

Beckwith, Art (1961) 123, 166 A. 79 (Bibl.), Abb. 163.
Bettini, Appunti (1938) 30–31, Abb. 16.
Bettini, Pittura II/2 (1939) 30.
Capizzi, Παντοκράτωρ (1964) Nr. 248, 256–257.
Chatzidakis, Évolution (1976/1979) 358.
Chatzidakis, Ikonostas ([1973] 1978) Sp. 342.
Demus, Mosaikminiaturen (1947) Abb. 9.
Demus, Sicily (1949) 393, 402 A. 77.
Elbern, Ikonen (1970) 13.
Felicetti-Liebenfels, Ikonenmalerei (1956) 63–64, Taf. 71.
Fischer, Mosaik (1969) 87.
Furlan, Icone (1979) Nr. 11, 10, 13, 19, 23, 53–55 (mit Bibl.), Taf. 11.
Glasberg, Répertoire (1974) Nr. 72, 78 (mit Bibl.).
Gotti, Gallerie (1875) 377.

16 Demus, Sicily, Taf. 2. Die enge Verwandtschaft mit Cefalù wird bereits betont in meinem Buch *The Mosaics of Norman Sicily* (1949) 393, und danach von J. Beckwith, Art (1961) 123; eine etwas distanziertere Ansicht vertritt A.-A. Krickelberg-Pütz, Mosaikikone (1982) 126 A. 260.

17 Weitzmann et al., The Icon, Abb. S. 148.

18 Bank, Byzantine Art, Abb. 237–238.

19 Lazarev, Istorija II (1948) Taf. 215; ders., Istorija II (1986) Farbtaf. 371. Etwas später könnte die Demetrios-Ikone der Tretjakov-Galerie entstanden sein: Lazarev, Istorija II (1948) Taf. 220–221.

20 Nr. 10, 51.

KONDAKOV, Ikona III (1931) 103, 188.
KRICKELBERG-PÜTZ, Mosaikikone (1982) 21, 62, 73, 74, 77–78, 84, 92, 103, 107, 108, 110, 111, 126 A. 260, 130–131 A. 323 (mit Bibl.), Abb. 42.
LAZAREV, Istorija I (1947) 125, 324 A. 75 (mit Bibl.).
LAZAREV, Istorija I (1986) 97, 226 A. 75 (mit Bibl.); II, Taf. 321.
LAZAREV, Storia (1967) 203, 257 A. 75 (mit Bibl.).
MARCUCCI, Gallerie (1965) Nr. 25, 79–80, Taf. 25.
VAN MARLE, Development I (1923) 242.
Masterpieces (1958) Nr. 218, 68.
MÜNTZ, Collections (1888) 63.
MÜNTZ, Mosaïques (1886) 234.
MURATOFF, Peinture (1928) 92, 166, Taf.LXXXIV.
MYSLIVEC, Ikona (1947) 16, Taf. 5.
PEIRCE-TYLER, Byzantine Art (1926) 55–56, Taf. 97.
RICE, Byzantine Art (1935) 85.
RICE, Byzantinische Kunst (1964) 233, Abb. 211.
RICE, Byzanz (1959) 26, 78 (mit Bibl.), Taf. 169.
RICE, Era (1963); Zeitalter (1968) 121, 122, Farbtaf. 111.
ROSSI, Bargello (1932) 23, Abb. 67.
ROTHEMUND, Handbuch (1966) 190, Abb. S. 192.
SCHILLER, Ikonographie III (1971) 232, Abb. 658.
Trésors d'art (1952), Nr. 153 (mit Bibl.).
UVAROV, Mozaičnaja ikona (1910) 44–45, Taf. LXVI, 106.
VELMANS, Rayonnement (1976/1979) 403.
Venezia e Bisanzio (1974) Nr. 36 (I. FURLAN) mit Bibl. und Abb.
WEIDLÉ, Icônes (1962) Nr. 9, 17, Taf. LXXIV.
WEITZMANN, Constantinople (1982) 19, Farbabb. S. 64.
WESSEL, Christusbild (1966) Sp. 1018, 1022.

7. Istanbul, Oikumenisches Patriarchat, H. Georgios
Theotokos Hodegetria

um 1100
85 × 60 cm Tafel VIII

Die Hodegetria-Ikone[1] (und mit ihr die zweifellos zugehörige Ikone Johannes des Täufers[2] (Taf. IX) in der Patriarchatskirche H. Georgios im Phanar wurde sehr wahrscheinlich aus der vorhergehenden Patriarchatskirche, der Kirche des Klosters der Theotokos Pammakaristos (Fetiye Camii), dorthin übertragen[3].

Das orthodoxe Patriarchat war bald nach der türkischen Eroberung Konstantinopels (1453) für kurze Zeit in der Apostelkirche installiert, aber schon zwei Jahre später ins Pammakaristoskloster transferiert worden. Aber auch von dort wurde das Patriarchat bald verdrängt, um schließlich Ende des 16. Jahrhunderts (1599) seine endgültige Heimstätte in H. Georgios im Phanar zu finden.

Ob nun die Marienikone (und mit ihr die Johannesikone) tatsächlich für die Kirche der Theotokos Pammakaristos geschaffen und gestiftet wurde, ist nicht gewiß, aber nicht unwahrscheinlich. Da aber Stifter und Baudatum dieser Kirche ebensowenig mit Sicherheit feststehen, ist die Frage für die Datierung und Einschätzung der Ikone (und der Johannesikone) nicht von entscheidender Bedeutung. Auch die Stifterfigur zu Füßen des Täufers in der Johannesikone liefert keinen festen Anhaltspunkt, da die Identität des Stifters unbekannt ist. Sicher ist jedenfalls, daß die beiden Ikonen für das Templon[4] einer bedeutenden Kirche geschaffen wurden, im Auftrag eines Stifters, der den Namen Johannes (Baptista) trug.

Mit der Johannesikone bildet die Hodegetria das – abgesehen von den Endikonen in Xenophontos[5] (Taf. IV–V) – einzige erhaltene „set" zusammengehöriger Mosaikikonen. Außerdem sind die beiden Ikonen überhaupt die ältesten großformatigen Mosaikikonen, die sich erhalten haben.

Die Marienikone mit der leicht nach rechts gewendeten Halbfigur der Theotokos Hodegetria[6] bietet sich heute in einem rezenten Holzrahmen dar. Spätere Silberbeschläge sowie ein Firnisüberzug wurden anläßlich der Restaurierung durch H. Basmanides (1933) entfernt; ältere Aufnahmen[7] zeigen einige heute reparierte Schäden und seitliche Anstückungen. Die ursprünglich gewiß auch in Mosaik ausgeführten Nimben[8] wurden wohl anläßlich der Anbringung der Silberbeschläge entfernt; heute sind sie durch vergoldeten Stuck mit aufgemalten Tesserae ersetzt. Auch sonst sind Schäden festzustellen. Der Kopf des Kindes[9] wirkt verknappt; wahrscheinlich ist bei der seinerzeitigen Entfernung der Goldwürfel des Nimbus

---

1 Zur Ikone: Soteriu, Εἰκών; ders., Κειμήλια 23–39, Abb. 9–11; Furlan, Icone, Nr. 3, 39–40 (mit Bibl.), Taf. 3; Krickelberg-Pütz, Mosaikikone 80–83, 132 A. 339–342 (mit Bibl.), Abb. 44–45; Paliuras, Πατριαρχικός ναός 87, 89, Farbabb. 67; Weitzmann, Constantinople 17, Farbabb. S. 52. – Die Druckvorlagen für Taf. VIII und IX sind der freundlichen Vermittlung von Herrn Konsul Dr. Richard Gerstenecker, Istanbul, zu verdanken.

2 Nr. 8, 43. Die Zusammengehörigkeit ergibt sich aus der Komposition mit einer Halbfigur in einem Kreissegment in einer der oberen Ecken, der rechten in der Marien-, der linken in der Johannesikone.

3 Vgl., auch für das Folgende, vor allem Mango, Monument, zu den Ikonen besonders 9–10.

4 Maria war wohl rechts, der Täufer links angebracht: Mango, Monument 10.

5 Vgl. oben, Nr. 4, 26.

6 Zur Hodegetria vgl. die oben Nr. 2, 20 A. 9 zitierte Literatur.

7 Kondakov, Ikonografija II, Abb. 92; Photographie des Byzantine Institute Inc., Paris-Boston.

8 Nach Soteriu (Εἰκών 361), Mango (Monument 10) und Krickelberg-Pütz (Mosaikikone 81) bestanden die Nimben ursprünglich aus vergoldetem Stuck.

9 Eine gute Abbildung in Krickelberg-Pütz, Mosaikikone, Abb. 45.

(anläßlich der Anbringung des Thringion) auch etwas vom Haar Christi entfernt worden. Im Gewand Mariae, am Hals des Kindes und im Goldgrund sind einige Flickstellen zu sehen; die Halbfigur des Engels in der rechten oberen Ecke[10] ist beschädigt; ursprünglich wohl vorhandene Beischriften sind verschwunden. Seltsam ist die Verschiebung des rechten der beiden Schultersterne Mariae auf die linke Schulter, knapp neben das (vom Beschauer) linke Schulterkreuz; falls es sich hier tatsächlich um die originale Plazierung handelt, hätten wir es mit einem Extremfall zu tun.

Der Typus der Hodegetria ist in seiner frühen, klassischen Ausformung dargestellt. Maria (in dunkelblauem Maphorion) ist etwas nach rechts gewendet, blickt aber nicht auf das (goldgewandete) Kind, das ebensowenig Beziehung zur Mutter zeigt. Das Kind sitzt hoch auf dem linken Arm Mariae, deren stützende Hand mit nur leicht gebogenen Fingern in die Fläche gedreht ist. Die Rechte Mariae zeichnet den weisenden Gestus mit gestreckten Fingern in fast hölzerner Steifheit vor der Brust; auch ihre stützende Linke ist steif und parallel zur Bildebene gegeben, ohne die durch die Funktion geforderte räumliche Haltung; das gleiche gilt für die segnende Hand des Kindes. Die technische Ausführung der Hände enthält ein Detail, das die Datierung – um 1100 – stützen könnte: Die (roten) Trennlinien zwischen den Fingern enden in den Winkeln mit schwarzen Verschattungen aus zwei oder drei dünnen Tesserae – eine technische Eigenheit, die auch in Daphni (Propheten der Kuppel)[11] zu beobachten ist, ebenso in den ältesten Mosaiken von San Marco[12], die aber kaum vor dem Ende des 11. Jahrhunderts auftritt.

Dagegen ist die Gestaltung des Maphorions Mariae[13] mit dem freien Fall des Saumes rechts, das heißt, ohne die sonst so häufige, geschlossene Führung des Saumes in Gestalt einer Kapuze[14], ein eher altertümlicher Zug, der in veränderter Form unter anderem auch in Hosios Lukas[15] (Abb. 26) und in der Türlünette von Vatopädi[16] (Abb. 25) begegnet. Das seitliche Sitzen des Kindes (mit einem von der Sohle gesehenen Füßchen) ist eine Eigenheit, die sowohl in frühen als auch in späten Werken auftritt, ebenso wie die spezifische Form des Segensgestus mit gestrecktem Zeige- und Mittelfinger und eingeschlagenem Ring- und kleinem Finger, die den Daumen berühren. Ebenso geläufig ist das freie Halten der Rolle, die weder aufgestützt ist noch auf dem Schenkel liegt, und der hinter der haltenden Hand Mariae herabhängende Zipfel des goldenen Gewandes.

Was von den Draperien sichtbar ist, gestattet kaum eine genauere stilistische Einordnung. Anders verhält es sich mit den Gesichtern, die, mit Ausnahme des Haares des Christkindes, verhältnismäßig gut erhalten sind und sowohl die authentischen Züge als auch die ursprüngliche, besonders feine Technik der Steinchenfügung zeigen. Das Antlitz Mariae ist von kräftigen graubraunen Konturschatten gerahmt; auch zu beiden Seiten der starken, fleischigen und geraden Nase, an den Tränensäcken, unter den Brauen und zwischen Mund und Kinn sind scharfgeschnittene Schattenflächen sichtbar. Die Oberlider der Augen sind ebenfalls scharf gezeichnet und in einer Art „Mongolenfalte" über die Unterlider hinausgezogen, was dem Blick etwas Verhangenes gibt, weit entfernt von der leblosen Starre der Madonna in Chilandar (Taf. II). Neben den starken Schatten gibt es auch zarte, aber

10 Über dieses Detail wird weiter unten noch zu sprechen sein.

11 DIEZ-DEMUS, Greece, Abb. 54–63.

12 DEMUS, San Marco I/2, Farbabb. 33, 34, 43, 57, 68, 73, 81, 82.

13 Die ursprünglich gewiß vorhandene Farbdifferenz zwischen Gewand und Maphorion ist kaum mehr festzustellen.

14 Vgl. oben, Nr. 2, 19.

15 DIEZ-DEMUS, Greece, Abb. 13.

16 DEMUS, Zur Datierung, Taf. 45,1.

deutlich „aufgesetzte“ Lichter, am Nasenrücken, an der Oberlippe und als Begleitung der Brauen- und Lidkonturen. Wie auch sonst in Werken des späten 11. und des 12. Jahrhunderts ist die Steinchenfügung der beiden Wangen verschieden angelegt, mit einer halbkreisförmigen Anordnung an der zugewendeten Gesichtshälfte und einem Bündel asymptotischer Kurven an der abgewendeten[17]. Das Antlitz des Kindes ist freier behandelt.

In beiden Gesichtern, vor allem aber in dem Mariae, sind die Brauenbogen abgeflachte Kurven mit scharfen Winkeln an der Nasenwurzel. Die beiden Brauen wirken wie Teile eines in der Mitte unterbrochenen Korbbogens, eine Hälfte erscheint als Fortsetzung der anderen. Der Aufbau ist so klar und eindrucksvoll, daß er durch alle Beschädigungen hindurch sichtbar bleibt.

Die nächsten Verwandten zum Stil der Konstantinopler Hodegetria sind Wandmosaiken; in den Detailformen von Nase, Augen und Mund, in der Anlage und Form der Schatten stellt die Deesis-Maria vom Hauptportal des Katholikons von Vatopädi[18] (Abb. 25) eine so enge Parallele dar, daß man fast mit der Identität der ausführenden Hand rechnen möchte. Auch die Form der Hände mit den steifen Fingern ist dieselbe. Die wahrscheinliche Datierung dieses Mosaiks[19] legt auch für die Hodegetria ein Datum im letzten Drittel des 11. Jahrhunderts beziehungsweise um oder bald nach 1100 nahe, eine Datierung, die auch für die Johannesikone Geltung hat.

Die Nebenfigur, das Brustbild eines zu Maria gewendeten Engels im Kreissegment der rechten oberen Ecke der Ikone, wird gelegentlich[20] als Gabriel gedeutet und als Anspielung auf die Verkündigung aufgefaßt – zu Unrecht, wie wir glauben, da Maria bereits als Gottesmutter, mit dem Kind auf dem Arm, dargestellt ist. Es handelt sich wohl eher um eine auszeichnende Zutat, wie sie in zahlreichen Heiligenikonen vorkommt[21]; die Verdoppelung der Engelmedaillons auf Marienikonen spricht besonders gegen die Deutung der Eckfigur auf der Patriarchats-Ikone als Verkündigungsengel. Man könnte sogar annehmen, daß die Eckfüllung mit einer Halbfigur in der Marienikone des Patriarchats aus Gründen der Symmetrie hinzugefügt wurde, um das im Gestaltformat so verschiedene Marienbild mit seinem Gegenstück, der Johannesikone, in Einklang zu bringen. In der Johannesikone ist nämlich die Eckfigur des Engels mit Bezug auf den Stifter durchaus sinnvoll und nicht nur „dekorativ“.

Bibliographie:

Bettini, Costantinopoli (1965) 30.
Brenk, Rez. zu Rice, Icons (1977) 395.
Chatzidakis, Évolution (1976/1979) 358.
Chatzidakis, Ikonostas ([1973] 1978) Sp. 342.

---

17 Vgl. Nr. 2, 20.

18 Millet, Athos, Taf. 2, 4; vgl. auch Demus, Zur Datierung 183 und Taf. 45,1.

19 Der Abt Joannikios, der sich in der Umschrift als Wiederhersteller der Kirche und ihres Schmuckes mit Farben und Goldmosaik bezeichnet, könnte mit dem Mitglied einer Deputation des Klosters an Kaiser Alexios I. Komnenos unter dem Patriarchen Nikolaos III. (1084–1111) identisch sein.

20 Furlan, Icone, Nr. 3, 39.

21 Vgl. zum Beispiel die Halbfigur Christi im Widmungsmosaik der Martorana in Palermo, auf der Ikone des Apostels Philipp im Sinai-Kloster und auf der Georgsikone in Kastoria (Weitzmann et al., The Icon, Farbabb. S. 53, 34, 155); häufig ist Maria auch mit zwei Engeln in Medaillons gegeben: zum Beispiel am Rahmen einer Marienikone auf dem Sinai und auf der Ikone der Maria Orans in der Tretjakov-Galerie (a. O., Farbabb. S. 48, 255).

DEMUS, Mosaic Icons (1960) 90–91.
DEMUS, Mosaikminiaturen (1947) 191.
FELICETTI-LIEBENFELS, Ikonenmalerei (1956) 64, Taf. 72.
FURLAN, Icone (1979) Nr. 3, 10, 22, 26, 39–40 (mit Bibl.), Taf. 3.
GALASSI, Roma e Bisanzio II (1953) 530, Abb. 393.
GEDEON, Χρονικά (1884) 99.
GLASBERG, Répertoire (1974) Nr. 204, 196 (mit Bibl.).
JANIN, Géographie I/III (1953) 219.
KONDAKOV, Ikonografija II (1915) 199–200, Abb. 92.
KRICKELBERG-PÜTZ, Mosaikikone (1982) 57, 63, 72, 75, 80–83, 85, 107, 108, 110, 111, 132 A. 339–342 (mit Bibl.), Abb. 44–45.
LAZAREV, Istorija I (1947) 168, 342 A. 44 (Bibl.).
LAZAREV, Istorija I (1986) 97, 226 A. 70 (Bibl.).
LAZAREV, Storia (1967) 203, 256 A. 70 (Bibl.).
MANGO, Monument (1978) 9–10 (mit Bibl.), 27–29, Taf. 113 b.
PALIURAS, Πατριαρχικός ναός (1989) 87, 89, Farbabb. 44, 46, 67.
PASKALEVA, Bulgarische Ikone (1981) 64.
PELEKANIDES, Φορητὴ εἰκών (1977) 19 A. 2.
RICE, Byzanz (1959) Nr. 155, 26, 75, Taf. 155.
RICE, Constantinople (1965) 120, Farbtaf. 27.
RICE, Icons (1974) Nr. 2, 11, 25, Abb. 2.
RICE, Konstantinopel (1966) 122–123, Farbtaf. 27.
SCHNEIDER, Byzanz (1936) 41–42, Taf. 7.
SOTERIU, Εἰκών (1933) 359–368, Abb. 1–3.
SOTERIU, Κειμήλια (1938) 23–39, Abb. 9–11.
SOTERIU, Ψηφιδωταὶ εἰκόνες (1936) 70.
WEITZMANN, Constantinople (1982) 17, 18, Farbabb. S. 52.
WULFF, Nachtrag (1936) 68.

8. Istanbul, Oikumenisches Patriarchat, H. Georgios
Hl. Johannes der Täufer

um 1100
95 × 62 cm — Tafel IX

Das fast gleich große Gegenstück zur Ikone der Hodegetria (Taf. VIII) stellt Johannes den Täufer[1] in nahezu reiner Frontalität in der für byzantinische Prophetendarstellungen gebräuchlichen Form dar, mit erhobener Rechten, Mittel- und Ringfinger eingeschlagen, und mit Inschriftrolle in der Linken. In der linken oberen Ecke, im Viertelkreis gerahmt, die Büste eines Engels, in der linken unteren Ecke, beschnitten und beschädigt, in kleinstem Maßstab eine bärtige Figur, knieend — zweifellos ein Stifter. Die identifizierende Beischrift, in schwarzer epigraphischer Auszeichnungsmajuskel monogrammartig senkrecht zu seiten des Nimbus geschrieben, ist im rechten Teil beschädigt: Ο Ἀ(γιος) Ī Ω̄(άννης) / Ὁ ΠΡΌΔΡΟΜ(ος) (ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος). Besser erhalten ist der mit ebenso monumentalen Buchstaben geformte Text der Schrifttafel („Rolle"): ΙΔΕ Ο Α / ΜΝΟϹ ΤΟΥ / Θ̄(εο)Ȳ Ὁ ΈΡΟΝ / ΤΗΝ ΑΜΑΡ/ΤΉΑΝ ΤΟΥ / ΚΌϹΜΟΥ (Ἴδε ὁ ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου — „Siehe das Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünde der Welt", Joh. 1. 29).

Als Stifter wurde ein Mitglied der Komnenenfamilie (Johannes) vorgeschlagen, der die Pammakaristoskirche erneuerte[2]. Gewißheit ist hier allerdings nicht zu gewinnen. Vor der Restaurierung[3] (1933) fehlte der Nimbus, der obere Teil des Haares, ein Teil der rechten Schulter, des rechten Oberarmes und der größte Teil der Figur von den Knien abwärts, wobei aber der linke Kontur und ein Teil der Draperie rekonstruierbar erschienen. Vom Engel war nur wenig, von der Stifterfigur waren nur der bärtige Kopf, die betend erhobenen Hände und Teilstücke des Gewandes zu erkennen. Der anschließende Goldgrund ist gestört und erneuert, so daß auch eine vielleicht ursprünglich vorhanden gewesene Beischrift fehlt.

Johannes[4] ist als der prophetische, auf Christus hinweisende Vorläufer dargestellt. Stellung, Geste, Spruchtafel und die klassische Drapierung der nur der Farbe (Graubraun, trübes, bräunliches Grün) nach an die „Melota" des Asketen erinnernden Gewandung entspricht dem Kanon der mittelbyzantinischen Prophetendarstellung. Wie für die Gesichtszüge (die freilich in der Patriarchatsikone weniger wild erscheinen) liefert Daphni auch für die Draperie die nächsten Parallelen: der Prophet Zephanias[5] (Abb. 23) bildet geradezu ein Gegenstück zum Konstantinopler Prodromos[6]. Gewisse Abweichungen, wie der bloße Unterarm und der etwas veränderte Gestus sind gegenständlich bestimmt. Wesentlicher sind einige stilistische Differenzen, wie die steifere, „spießigere" und härtere Linienführung der Draperie, die zum Teil sicher auch mit dem ikonalen Charakter des Konstantinopler Mosaiks zusammenhängt, aber vielleicht auch auf ein etwas früheres Datum hinweist. Außer mit Daphni ist auch beim Johannes, wie bei der Marienikone, eine innere Verwandt-

---

1 Zur Ikone vgl. die Überlieferungsgeschichte und Bibliographie der mit ihr zusammengehörigen Marienikone: Nr. 7, 39 und A. 1 und 3.

2 Vgl. Mango, Monument 5—10, der diese Hypothese ablehnt.

3 Die zahlreichen Schäden wurden von H. Basmanides restauriert.

4 Zur Ikonographie des Täufers vgl. Wessel, Johannes Baptistes, mit Bibliographie; dort ist die Patriarchatsikone allerdings nicht angeführt.

5 Diez-Demus, Greece, Abb. 59, 60.

6 Auch der erhobene Arm mit dem Sprechgestus findet sich bei den Propheten von Daphni: a. O., Abb. 54, 56, 59, 60; vgl. hier Abb. 24.

schaft mit dem Lünettenmosaik von Vatopädi[7] (Abb. 25) festzustellen und zwar im scheuen, mürrischen Ausdruck des Gesichtes. Man wird daher auch für den Johannes ein Entstehungsdatum im späteren 11. Jahrhundert oder frühesten 12. Jahrhundert annehmen dürfen, gleichzeitig mit der Marienikone des Patriarchats und wohl von derselben Hand wie sie.

Die beiden Ikonen dürften damit zu den ältesten erhaltenen Mosaikikonen zu rechnen sein, wohl noch älter als der Berliner Christus Eleëmon (Taf. VI), aber auch schon dem Beginn der Komnenenzeit angehörend.

BIBLIOGRAPHIE:

CHATZIDAKIS, Évolution (1976/1979) 358.
CHATZIDAKIS, Ikonostas ([1973] 1978) Sp. 342.
CHATZIDAKIS, L'icône (1959) 21–22, Abb. 7–8.
FURLAN, Icone Nr. 2, 10, 22, 37–38 (mit Bibl.), Taf. 2.
GALASSI, Roma e Bisanzio II (1953) 530, Abb. 394.
GEDEON, Χρονικά (1884) 99.
GLASBERG, Répertoire (1974) Nr. 205, 197 (mit Bibl.).
KRICKELBERG-PÜTZ, Mosaikikone (1982) 57, 72, 75, 80–82, 107, 108, 110, 111, 132 A. 344 (mit Bibl.), Abb. 46–47.
LAZAREV, Istorija I (1947) 168, 342 A. 44 (Bibl.).
LAZAREV, Istorija I (1986) 97, 226 A. 71 (Bibl.); II, Taf. 318.
LAZAREV, Storia (1967) 203, 256 A. 71 (Bibl.), Abb. 316.
MANGO, Monument (1978) 9–10, Taf. 113 a.
PALIURAS, Πατριαρχικός ναός (1989) 89, Farbabb. 50, 68.
SCHNEIDER, Byzanz (1936) 42.
SOTERIU, Εἰκών (1933) 366.
SOTERIU, Κειμήλια (1938) 42.
SOTERIU, Ψηφιδωταὶ εἰκόνες (1936) 70–76, Abb. 1–4.
WEITZMANN, Constantinople (1982) 17, 28, Farbabb. S. 52.

---

[7] DEMUS, Zur Datierung, Taf. 45,1.

9. Paris, Musée du Louvre
Section des Antiquités Chrétiennes, Inv.-Nr. ML 145
Verklärung Christi

4. Viertel 12. Jahrhundert
52 × 35,3 cm — Tafel X

Die 1852 von dem Mosaizisten Belloni erworbene Metamorphosis-Ikone[1] trägt die Spuren einer vielleicht von diesem Vorbesitzer durchgeführten Restaurierung, auf welche die heutige Form des linken Auges Christi und im wesentlichen die Draperie dieser Figur von den Oberschenkeln abwärts zurückgehen. Auch sonst gibt es zahlreiche kleinere Reparaturen und Flickstellen, sowohl im Goldgrund als auch in den Figuren (so zum Beispiel am rechten Unterarm Petri und an der Stirn des Johannes), die aber nicht die Authentizität des Werkes in Frage stellen. Einigermaßen störend ist der allgemeine „Alterszustand" der Ikone, das dichte Netz der Sprünge und die Verdunkelung des Goldgrundes: hier könnte vielleicht noch manches durch eine sorgfältige Reinigung gewonnen werden. Die Darstellung folgt dem gebräuchlichen mittelbyzantinischen Typ der Verklärung mit sechs Figuren: Christus zwischen Elias und Moses stehend im oberen Hauptteil, Petrus, Johannes und Jacobus unten knieend in verschiedenen, ihre Emotionen ausdrückenden Stellungen.

Der Binnenrahmen besteht aus einem rot, blau und weißen fortlaufenden, getreppten Kreuzmuster. Die Inschrift, in schwarzen Majuskeln zu beiden Seiten der Mandorla in den Goldgrund gesetzt, ist original, aber fehlerhaft: Ἡ ΜΕΤΑΜΡΌ/ΦΩCIC (ἡ Μεταμόρ/φωσις). Daraus darf aber kaum der Schluß gezogen werden, daß die Ikone außerhalb des „griechischen" Kunstkreises, etwa in Italien oder Sizilien, oder in der Provinz entstanden sein müßte. Ähnliche Fehler finden sich auch in hauptstädtischen Werken; sie beweisen nur, daß der Künstler oder Handwerker, vielleicht auch der Besteller, nicht oder nur wenig schriftkundig war, vielleicht sogar, daß auf (orthographische) Richtigkeit von Inschriften überhaupt kein allzu großer Wert gelegt wurde.

Christus trägt im Oberteil der Mandorla, etwa in der Höhe des Halses, die gebräuchliche Bezeichnung $\overline{\text{IC}}$ / $\overline{\text{XC}}$ (Ἰησοῦς Χριστός), deren Funktion gewiß nicht die – auch sonst selbstverständliche – Identifizierung war, sondern gewissermaßen kultischen Charakter hatte, ebenso wie das rot und blau konturierte, stark beschädigte, silberne Kreuz im Nimbus und die Schriftrolle in der Linken. Die übrigen Figuren sind nicht von Inschriften begleitet, zeigen aber zum Teil (Jacobus) die Spuren ursprünglicher (später wieder entfernter?) Nimbenkreuze, eine Kuriosität, die an die Kreuznimben Mariae unter anderem in aquilejensischen Werken erinnert[2].

Die Figur Christi erscheint stehend oder schwebend vor einer oben und unten zugespitzten, in vier Zonen von innen nach außen farbig, von Dunkelblau bis Weiß, abgestuften Mandorla beziehungsweise in sie eingebettet; die Füße berühren nicht die mittlere Erhebung einer fünfgipfeligen Felsgruppe, deren symmetrisch angeordnete, durch Schründe aufgespaltene Teile auch farbig differenziert sind, weiß und grün in der Mitte, rosa bis braun an den Seiten. In der rechten Hälfte sind die Spal-

---

1 Zur Ikone: Coche de la Ferté, L'Antiquité, Nr. 74, 70–73, 117–118 (mit Bibl.), Abb. S. 71; Furlan, Icone, Nr. 9, 49–50 (mit Bibl.), Taf. 9; Krickelberg-Pütz, Mosaikikone 101–103, 138–139 A. 406 (mit Bibl.), Abb. 70; Weitzmann, The Icon 94, Farbtaf. 28; Weitzmann, Constantinople 19, Farbabb. S. 65.

2 Vgl. u. a. die Steatit-Tafel mit der Kreuzigung Christi im Byzantinischen Museum in Athen (Byzantine Art, Nr. 110 mit Abb.).

ten deutlich nach rechts abfallend gegeben, in der linken erscheint diese Gliederung nur sporadisch. Christus ist – wie überwiegend in Darstellungen der Verklärung – in strahlendes Weiß gekleidet[3], wobei die Draperie des Untergewandes blaugrün, die des Obergewandes oliv gezeichnet ist, in strichartigen Falten auf wenig abgeschattetem Grund. Wie schon angedeutet, ist die Figur nur in ihrem oberen (und wohl auch untersten, das Untergewand und die Füße Christi zeigenden) Teil authentisch; die Grenze der restaurierten Oberfläche verläuft vom linken Hüftkontur nach rechts oben; sie ist in der senkrechten Hängefalte, etwa in der Höhe des Ellbogens, deutlich sichtbar. Der untere Teil der Figur ist unbefriedigend rekonstruiert, doch scheint die Hand mit der Rolle (die im Original allerdings nicht zum Teil hinter dem Gewand verschwunden gewesen sein dürfte und deren Oberteil fehlt) richtig plaziert und gezeichnet[4]. Die vom Beschauer rechte Hälfte des Gesichtes ist ebenfalls erneuert, wohl auch das Auge in der linken Gesichtshälfte.

Ganz anders als das Gewand Christi ist das des (vom Beschauer) rechts neben ihm stehenden Moses behandelt: der Gesamteindruck ist schwerer, irdischer, die Modellierung kontrastreicher, härter, von fast Weiß bis Dunkelbraun, fast Schwarz rapid übergehend. Das macht nicht nur die Gestalt fülliger, körperhafter, auch das Relief der Draperie plastischer. Das beherrschende Draperiemotiv ist die antikische Armschlinge, wie sie sich besonders häufig bei mittelbyzantinischen Pantokratordarstellungen und, besonders im 11. und 12. Jahrhundert, auch bei Propheten und Aposteln findet[5] (Abb. 24). Der Saum des Obergewandes ist dunkel, mit hellen, paarweise angeordneten Unterbrechungen am Brustteil - eine auch in Wandmosaiken (und Fresken) vorkommende Belebung und Betonung. Die Gestalt steht aufrecht, mit geschlossen nebeneinander stehenden Füßen; der im Dreiviertelprofil gegebene, nimbierte Kopf ist bartlos, mit vollem, „ungekämmtem", dunklem Haar, die Nase leicht gekrümmt, wie in der Regel in Werken des 12. Jahrhunderts. Die Augen sind von innen spitz ansetzenden Brauen überwölbt; der Mund ist mit herabgezogenen Winkeln räumlich projiziert; der Ausdruck des Ganzen ist, gewiß ungewollt, mürrisch, ja weinerlich-gespannt. Mit der verhüllten Linken an den Körper gepreßt, hält Moses ein geschlossenes Buch, den Pentateuch, in goldenem, unregelmäßig rot gemustertem Einband, oder eine Tafel[6].

Moses gegenüber, so wie dieser mit einem einfachen, rot geränderten Nimbus ausgezeichnet, steht, ein wenig vorgeneigt, Elias, in ein dunkelbraunrosa Untergewand mit purpurnen Abschattungen und einen dunkelgrünen Mantel gekleidet; seine Rechte streckt sich aus dem Bausch des Mantels mit zwei eingeschlagenen Fingern gegen Christus, die Linke ist unter dem Mantel spürbar. Das in Strähnen links auf die Schulter fallende Haar und der „verwilderte" Bart sind grau, die Nase ebenso gekrümmt, die inneren Augenwinkel ebenso scharf gezeichnet wie bei Moses. Die Draperie des Untergewandes ist um das linke Bein gespannt, die des Mantels zeigt eines der häufigsten Motive der mittelbyzantinischen Kunst, nämlich ein die Hüfte bezeichnendes Bogendreieck mit unten anschließenden Schlieren. Der dunkle Ton des Gewandes läßt die Binnenzeichnung allerdings weit weniger hervor-

---

3 Allerdings gibt es nicht wenige Ausnahmen, so zum Beispiel die Ikonen am Sinai (Weitzmann, The Icon, Farbtaf. 24) und in der Eremitage (Bank, Byzantine Art, Farbtaf. 245).

4 Das Draperieschema könnte etwa dem der in A. 3 zitierten Darstellung auf einem sinaitischen Templonbalken, mit stark betontem Knie, entsprochen haben.

5 Am anderen Ende der Schlinge erscheinen die Finger der Rechten im Sprechgestus; vgl. zum Beispiel Daphni (Diez-Demus, Greece, Abb. 58), Cefalù (Demus, Sicily, Taf. 1, 2, 4) und Monreale (a. O., Taf. 61, 64, 84), aber auch, mit weniger Schwung und Fülle, beim Berliner Christus Eleëmon, vgl. oben, Nr. 5, 30, Taf. VI.

6 Nach dem Katalog The Year 1200, I (1970) 239 (unter Hinweis auf das Handbook Dumbarton Oaks, 1967, No. 358) soll die „Tafel" das Gesetz bedeuten.

treten als das helle Gewand des Moses. Der Gesamtausdruck der Figur ist ähnlich gespannt, „wartend“, wie bei der Figur gegenüber.

Wie bei allen mittelbyzantinischen Darstellungen der Verklärung[7] sind die Stellungen und Gesten der drei Apostel zu Füßen Christi stark differenziert. Die Pariser Ikone folgt dem klassischen mittelbyzantinischen Schema[8], das die drei Figuren in verschiedenen Stadien des Erwachens aus der Ohnmacht zeigt, Petrus aufrecht knieend oder stehend, Jacobus sich aufrichtend und Johannes noch am Boden liegend. Petrus kniet auf seinem rechten Knie, die Rechte zeigend (oder bezeugend) gegen Christus erhoben, die Linke, von der nur vier Finger sichtbar sind, hält unter dem linken Knie einen Zipfel des Mantels. Das Farbschema, blau-gelb, ist das für Petrus gebräuchliche; allerdings ist das Blau des Untergewandes (mit rotem Clavus) hier besonders dunkel; das Gelb hat einen satten Ton. Ein Teil des untersten Gewandes wird hell am rechten Ärmel sichtbar. Kopf und Antlitz sind Varianten des Normaltypus Petri, mit gekräuseltem grauem Haar und Bart. Die „unnatürliche“ Position des rechten Unterschenkels ist wohl nicht räumlich, als Verkürzung, zu deuten, sondern als ein auch sonst, zum Beispiel in der Verklärung der Cappella Palatina[9] (Abb. 16) und in der Anastasis von San Marco[10], angewendetes Auskunftsmittel zur Erzeugung einer möglichst platzsparenden Geschlossenheit der Figur, deren Konturen vom Gürtel abwärts durch den hellen Farbton des einhüllenden oder mit Faltenbahnen und Zipfeln rahmenden Obergewandes beziehungsweise den Clavus betont werden. Der (vorauszusetzende) Oberteil des hellen Mantels ist vom Oberkörper der Figur verdeckt, so daß es aussieht, als sei der Mantel nur um die Taille geschlungen[11]. Die Drapierung des unteren Teiles ist durch die rahmenden Zipfel und die „steigenden“ Spitzbogenfalten des Oberschenkels belebt. Ein ähnliches Faltensystem begegnet am Oberschenkel der nach links zur Erde gebeugten, fast als kriechend erscheinenden, mittleren Figur, der des Apostels Johannes. Auch hier bekleidet der lilafarbene, von Weiß bis Dunkelpurpur abgeschattete Mantel, die Toga, im wesentlichen die untere Hälfte der Figur vom Gürtel (nach rechts) abwärts, erscheint aber auch, von den verhüllten Händen gegen das Antlitz gehalten, in reichem, kurvigem Geschlinge zu Boden fallend. Dieses fächerförmige, raumhältige Kurvengeschlinge ist eine typische Form der hoch- und spätkomnenischen Kunst, von der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts bis ins frühe, ja das mittlere 13. Jahrhundert. Gegenüber dem motivreichen und kräftig modellierten Mantel tritt das hellblaue, nur am Oberkörper sichtbare Untergewand (mit doppellinig gezeichnetem rotem Clavus) stark zurück; das parallele, flachkurvige Faltensystem aus seichten Einschnitten ist in diesem Teil denkbar einfach. Vom schräg, fast waagrecht liegenden Kopf des bartlosen Apostels ist der untere Kontur vom Mantel etwas überschnitten; die Form der Nase, der scharfen Augenwinkel und des vollen Mundes sind aber deutlich erkennbar und entsprechen den Zügen des Moses.

Die Figur des dritten Jünglings füllt die rechte untere Ecke der Bildfläche. Sie ist in frontaler Verkürzung gegeben, einer Projektion, die in der byzantinischen

---

7 Millet, Recherches 216–231; Schiller, Ikonographie I, 155–159.

8 Das bereits im 6. Jahrhundert beginnt, seine bleibende Gestalt anzunehmen: vgl. Weitzmann, The Mosaic; Forsyth-Weitzmann, The Monastery 12–14, Taf. CIII–CXV, CXXXVI–CLI; vgl. auch die Beschreibung der Mosaiken der Apostelkirche in Konstantinopel von Nikolaos Mesarites bei Heisenberg, Die Apostelkirche 32–37, 181–186; Downey, Nikolaos Mesarites 871–873, 902–903.

9 Demus, Sicily, Taf. 19 B; Di Pietro, Cappella Palatina, Taf. XV.

10 Adam: Demus, San Marco I/2, Abb. 344–345; diese Beinstellung dürfte auf ein frühes Vorbild zurückgehen.

11 So auch in der Cappella Palatina, vgl. oben, A. 9.

Kunst gegen Mitte des 12. Jahrhunderts gebräuchlich wird[12], hier aber schon mit voller Meisterschaft gehandhabt ist. Das Gewicht des Körpers ruht auf dem linken Knie; der rechte Fuß ist auf den Boden gestützt, sein Oberschenkel extrem verkürzt und dazu von einer übers Knie gelegten Saumfalte des Mantels verdeckt. Der rechte Arm, von dem die offene Ärmelschlinge herabgeglitten ist, und die nach vorn offene Hand sind gegen die verklärte Gestalt Christi erhoben; der Kopf ist aus der Frontalhaltung nach hinten und oben gedreht. Im lachsrosafarbenen Untergewand zeichnet sich deutlich die Form des rechten Unterschenkels durch, im hellblauen Mantel, der einen Stich ins Schieferfarbene hat, die Form des linken Armes; die linke Hand hält eine Faltenschlinge desselben und scheint Stütze am Boden zu suchen. Die Draperie des mehr als die Hälfte des Körpers bedeckenden Mantels ist reich an kraftvoll modellierten und logisch, wenn auch kompliziert geführten Faltenzügen, die, wie übrigens sämtliche Draperien des Mosaiks, ein erstaunliches Können verraten.

Der Ausgangspunkt dieses Falten- und Draperiestils ist in der frühkomnenischen Kunst zu suchen, wie sie in klassischer Form im Mosaikschmuck des Katholikons von Daphni ihre erste Vollendung gefunden hat. Die Verklärung in Daphni[13] (Abb. 15) stellt auch eine enge Parallele der Gesamtkomposition dar; selbst die Figurenschemata sind dort bereits vorgebildet, mit Ausnahme jenes des Moses, der deutlich auf ein späteres Vorbild zurückgeht oder ein älteres Vorbild neu interpretiert. Die übrigen Figuren sind nur Weiterentwicklungen des Schemas von Daphni. Dieses Schema wurde aber nicht für oder in Daphni erfunden: es scheint im wesentlichen bereits in den Mosaiken der Apostelkirche in Konstantinopel vorgebildet gewesen zu sein, soweit wir uns aus der Beschreibung des Nikolaos Mesarites ein Bild davon machen können[14]. Andererseits enthält die Pariser Ikone nichts, was die spätere Interpretation der Szene mit „abstürzenden", fast aus dem Bildraum herausfallenden Aposteln voraussetzen oder auch nur vorausahnen ließe[15]. Auch die acht Strahlen, die von der Gestalt Christi in der Mandorla ausgehen, und die Mandorla selbst folgen noch ganz dem komnenischen Schema, ohne allerdings jene geometrische, windmühlenartige Gestalt anzunehmen, die in älteren und selbst gleichzeitigen Werken begegnet[16].

Obwohl sich in den Mosaiken von Monreale[17] zahlreiche stilistische Parallelen finden, kommt die Pariser Ikone nicht diesem Werk am nächsten, sondern den Wandmalereien von Hosios David in Thessalonike[18] (Abb. 22). Dort finden sich sowohl die Tendenzen zur bewegten Form (Fächerfalten, fliegende Zipfel) als auch zur fülligen Plastizität.

Die Ikone könnte im gleichen Kunstkreis entstanden sein wie diese Fresken, in einem Milieu, das bei aller Modernität auch in relativ später Zeit noch an den Idealen der hochkomnenischen Kunst (Daphni) festhielt. Der Auftraggeber muß den höchsten Schichten angehört haben. Als Entstehungsorte kommen in erster Linie doch wohl Konstantinopel in Frage, in zweiter Thessalonike. Die Datierung der Fresken von Hosios David ist allerdings nicht inschriftlich oder quellenmäßig

---

12 Und wohl auf ein frühes Vorbild zurückgeht. Sie findet sich auch in der Cappella Palatina, vgl. A. 9.

13 Diez-Demus, Greece 60–62, Abb. 89–91.

14 Vgl. Heisenberg und Downey wie A. 8; Demus, Sicily 269–270. Die Cappella Palatina folgt dem Vorbild von Daphni.

15 In großartiger Ausbildung in der Ikone des Feofan Grek in der Tretjakov Galerie in Moskau; Weitzmann et al., Farbabb. S. 266–267.

16 So zum Beispiel in der Cappella Palatina in Palermo, vgl. oben, A. 9.

17 Kitzinger, Monreale, passim.

18 Tsigaridas, Τοιχογραφίες; die besondere stilistische Qualität der Fresken von Hosios David ist ausgezeichnet charakterisiert bei Mouriki, Stylistic Trends 119–123.

gesichert – sie schwankt bei den meisten Autoren zwischen dem dritten Viertel und dem Ende des 12. Jahrhunderts[19].

Gewisse Ausdrucksqualitäten der Pariser Verklärung, wie das Weinerliche im Antlitz Mosis, finden sich eher gegen Ende (Zypern, Panagia tu Araku)[20] als um die Mitte des Jahrhunderts. Dasselbe gilt von der stärkeren Plastizität gegenüber den Mosaiken der Cappella Palatina. Die Pariser Ikone gehört also in die Spätphase eines noch an seinen komplizierten Detailformen festhaltenden Stils – der aber diese Detailformen bald vom einfachen, plastischen Kern abstoßen wird. Die klassischere Formensprache weist eher auf eine Zeit vor den Fresken von Hosios David, in denen sowohl die expressiven und dynamischen als auch die plastischen Qualitäten ein wenig weiter getrieben scheinen.

Bibliographie:

Art byzantin (1931) Nr. 642, 170.
Bayet, L'art byzantin (o. J. [1883]) 150–153, Abb. 45 (Zeichnung).
Beckwith, Byzantine Art (1970) 145, Abb. 273.
Bettini, Appunti (1938) 18, Abb. 7.
Bettini, Pittura II/2 (1939) 29.
Byzantine Art (1964) Nr. 163, 234, 532–533 (Bibl.).
Coche de la Ferté, L'Antiquité (1958) Nr. 74, 70–73, 117–118 (mit Bibl.), Abb. S. 71.
Dalton, Art (1911) 432.
Darcel, Arts industriels (1859) 161.
Demus, Entstehung (1958) 55.
Demus, Mosaikminiaturen (1947) 191.
Demus, Sicily (1949) 269, 430–431.
Demus, Unknown Mosaic Icon (1946) 117.
Diehl, Manuel II (1926) 565.
Felicetti-Liebenfels, Ikonenmalerei (1956) 65, Taf. 79.
Furlan, Icone Nr. 9, 13, 23, 49–50 (mit Bibl.), Abb. 9.
Glasberg, Répertoire (1974) Nr. 23, 42–43 (mit Bibl.).
Krickelberg-Pütz, Mosaikikone (1982) 84, 101–103, 109, 110, 111, 138–139 A. 406 (mit Bibl.), Abb. 70.
Labarte, Histoire II (1864) 47 A. 1; IV (1866) 190–191, Taf. CXX.
Labarte, Histoire I (1872) 305 A. 3; II (1875) 352, Abb. CXX.
Lazarev, Istorija I (1947) 124, 323 A. 68 (mit Bibl.), Taf. XXXVII.
Lazarev, Istorija I (1986) 97, 226 A. 72 (mit Bibl.); II, Taf. 319.
Lazarev, Storia (1967) 203, 257 A. 72 (mit Bibl.), Abb. 317.
Millet, Recherches (1916) 223 A. 3.
Müntz, Mosaïques (1886) 226.
Myslivec, Verklärung (1972) Sp. 418, Abb. 2.
Neyret, Art (1973) 106.
Papaioannu, Malerei (1966) Abb. S. 199.
Pijoán, Summa Artis VII (1961) 489–490, Abb. 694.
Rice, Byzantine Art (1935) 85, Taf. 12 a.
Rice, Byzantinische Kunst (1964) 237.
Rice, Last Phase (1968) 152, 157.
Sauzay, Notice (1864) Nr. 341 B, 118.
Schlumberger, Épopée III (1905) Zeichnung S. 449.
Schiller, Ikonographie I (1966) 159, Abb. 411; III (1971) 204.
Skrobucha, Meisterwerke (1961) 65–66, Farbtaf. IV.
Splendeur de Byzance (1982) Nr. Ic. 1, 35 mit Abb.
The Year 1200, I (1970) 239, Abb. S. 238.

---

19 Tsigaridas, a. O. 157–173, 191–195, datiert die Fresken ins 3. Viertel des 12. Jahrhunderts, wohl etwas zu früh.

20 Stylianou, Cyprus 157–185, Abb. 84–98.

Velmans, Rayonnement (1976/1979) 400–401 und A. 134.
Volbach, Bildwerke (1930) 172.
Weidlé, Icônes (1962) Nr. 19, 22, Taf. LXXVI.
Weitzmann, Constantinople (1982) 19, Farbabb. S. 65.
Weitzmann, The Icon (1978) 14, 19, 21–22, 36, 94, Farbtaf. 28.
Wulff-Alpatoff, Denkmäler (1925) 102–105, 268–269, Abb. 38.

10. Sinai, Katharinenkloster
Theotokos Hodegetria Dexiokratusa

2. Hälfte 12. Jahrhundert
34 × 23 cm (ohne Rahmen), 44,6 × 33 cm (mit Rahmen) Tafel XI

Die Mosaikikone der Theotokos am Sinai[1] gehört zu den besterhaltenen Stükken der Gattung. Sie befand sich wohl von Anfang an im Kloster, bildete aber gewiß nicht einen festen Bestandteil einer Templonanlage. Sie ist aber auch nicht eine für private Verehrung bestimmte „Miniaturikone". Ihre Pracht und die kostbar-sorgfältige Technik weisen auf eine dynastische Widmung, ein Geschenk an das vielverehrte Kloster.

Die Erhaltung der Ikone ist gut, mit Ausnahme einer größeren, durch Malerei gefüllten Fehlstelle, welche die (vom Beschauer) linke Hälfte des Oberkörpers des Christkindes samt seiner rechten Hand und den links anschließenden Ornamentgrund umfaßt. Sonst gibt es nur kleine Schäden, die den Eindruck der düsteren Pracht des aus winzigen Emailpartikeln gefügten Mosaiks nicht beeinträchtigen.

Die leicht nach links gewendete Halbfigur Mariae entspricht dem Typus der Hodegetria[2], unterscheidet sich aber von den meisten Ausfertigungen dieses berühmten hauptstädtischen Ikonenschemas dadurch, daß Maria das Kind nicht auf ihrem linken, sondern auf dem rechten Arm trägt (Dexiokratusa)[3], ein Typus, der zwar seltener ist als der normale, aber von der frühesten bis in die späteste Zeit nachzuweisen ist und zweifellos ebenfalls auf ein hauptstädtisches Vorbild zurückgeht[4]. Eine ikonographische Bedeutungsdifferenz scheint zwischen den beiden Versionen nicht bestanden zu haben. Es könnte sich bei der Wahl der sinaitischen Variante um einen besonderen Wunsch des Auftraggebers hinsichtlich des zu wählenden hauptstädtischen Vorbildes gehandelt haben.

Die goldenen Monogramme $\overline{\text{MHP}}$ $\overline{\Theta\Upsilon}$ (Μήτηρ Θεοῦ) erscheinen in den oberen Ecken der Tafel auf kirschrotem Grund in kreisrunden Medaillons mit schwarzweißem Mäanderrahmen[5]. Das auffälligste und schmuckhafteste Element der Ikone ist die reiche Ornamentierung des sonst meist einheitlichen Goldgrundes mit einem aus ornamental gefüllten Kreisen in Gold, Hellrot, Blau, Schwarz und Weiß gebildeten Teppichmuster ohne Ende, dessen außerordentlicher Reichtum in Mosaiken irgendwelcher Art kaum Parallelen hat[6]. Die Füllmuster der Kreise sind aus der in

1 Zur Ikone: Sotiriou, Icônes I, Taf. 71, II, 85—87; Furlan, Icone, Nr. 8, 48 (mit Bibl.), Taf. 8; Krickelberg-Pütz, Mosaikikone 84—85, 133 A. 348 (mit Bibl.), Abb. 50; Weitzmann, Thirteenth Century 196—197, Abb. 23; ders., Crusader Icons 147—148, Taf. LII, 2; Weitzmann et al., Frühe Ikonen XVII, Farbtaf. 36; Weitzmann, The Icon 102, Farbtaf. 32; ders., Constantinople 20, Farbtaf. S. 64 b.

2 Zur Hodegetria vgl. oben Nr. 2, 20 A. 9.

3 Zur Dexiokratusa vgl. Kondakov, Ikonografija II, 277—293; Hallensleben, Marienbild, Sp. 169—170; Kalokyres, Θεοτόκος 61—62; Schiller, Ikonographie IV/2, 23; Seibt, Darstellung 47.

4 Grabar, Notes 7—9; die Umkehrung der Haltung durch „Abdruck" vielleicht auch beim Gnadenbild des Abramitenklosters in Konstantinopel, das eine Dexiokratusa gewesen sein könnte; vgl. Hallensleben, Marienbild, Sp. 170; Kalokyres, Θεοτόκος 63—64; Janin, Géographie I/III, 9—10.

5 Medaillons dieser Art sind in Ikonen seit dem 5. Jahrhundert nachweisbar: Weitzmann, The Icon, Taf. 7 (Kiew: Johannes der Täufer mit Christus und Maria in Medaillons) und Taf. 8 (Sinai: Petrus mit Christus, Maria und einem Heiligen in Medaillons); vgl. auch die Medaillons mit Namenssiglen in der Pantokrator-Ikone in Florenz, Nr. 6, 34, Taf. VII.

6 Ähnlich reich und flächenfüllend, aber ganz anders geformt ist der Grund der Miniaturikone Christi in Sta. Maria in Campitelli, Rom: Furlan, Icone, Taf. 15.

der byzantinischen Buchkunst entwickelten sassanidischen Palmette geformt[7], aber so frei umgebildet, daß ihr Ursprung kaum mehr deutlich wird. Das Muster als Ganzes kommt wohl aus der Emailkunst[8] (Abb. 33), ist aber auch in der Ikonenmalerei verbreitet, besonders in Zypern[9] und in Ikonen, die nach K. Weitzmann von (französischen?) Malern im Sinaikloster[10] (Abb. 27) selbst geschaffen wurden. Auch die Anlehnung an Silberbeschläge (Thringia) könnte bei der Gestaltung des Grundes eine Rolle gespielt haben[11]. Verwandt sind vor allem die Thringia athonitischer Ikonen, die allerdings bereits dem 14. Jahrhundert angehören. Die Verwandtschaft zeigt sich vor allem in der Gesamtanlage aus rankengefüllten, aneinanderstoßenden Kreisen; im Detail sind diese späteren (?) Thringia allerdings komplizierter und der Technik entsprechend linearer gestaltet[12].

Der die gesamte Mosaikfläche umgebende Rahmen mit einer häufig vorkommenden Variante des Stufenmäanders ist in Blau, Rot, Weiß und Gold gehalten; ähnlich sind die Ränder der Nimben verziert, die selbst mit winzigen Goldtesserae in konzentrischer Anordnung gefüllt sind. Das Kreuz im Nimbus des Kindes ist in drei Zonen weiß, graublau und schwarz geteilt.

Obwohl das Figürliche der Sinai-Ikone sich vom Ornamentgrund farbig wenig abhebt, sondern mit ihm eine Einheit bildet, ist es doch das entscheidende Element. Das Kleid der leicht nach links gewendeten Maria, das nur am goldgeborteten Ärmel und unterhalb der Hängekurve des Maphorions sichtbar wird, ist in kräftigem Dunkelblau gegeben. Das Maphorion selbst ist in warmem Purpurbraun gehalten; im Kopfteil (über einer grau-blauen, mit doppelten weißen Querstrichen verzierten, schwarz-weiß gesäumten Haube) ist es heller als in dem die Brust verhüllenden Hauptteil; dieser ist fast ganz von der goldenen Binnenzeichnung (Chrysographie) übersponnen. Die dunklen Schattentäler der Falten bezeichnen die im wesentlichen aus schrägen Parallelzügen aufgebaute Draperie. Der goldgeränderte Halsausschnitt ist kapuzenartig geschlossen, ähnlich wie in der Hodegetria von Chilandar (Taf. II) und im Apsismosaik von Cefalù[13] (Abb. 7). Allerdings ist in der Sinai-Madonna die oberste Falte des Maphorions um den Hals der Figur herumgeführt — sie erscheint, jedoch ohne Saumbetonung, rechts am Nacken: ein kunstvolles Arrangement, die geschlossene Saumrahmung des Antlitzes mit der Logik der Drapierung zu verbinden. An einzelnen Stellen (Stirn, Brust, Schulter und Arm) fließen die Goldlinien in größere Flächen zusammen; dagegen fehlen die sonst fast immer vorhandenen Kreuze oder Sterne an Stirn und Schulter oder Brust.

Antlitz und Hände Mariae sind mit höchster Feinheit gezeichnet, mit scharfgeschliffenen roten, olivfarbigen und rotbraunen Linien, die sich an der Stirn (unter der Haube), an Mund, Kinn, Augenbrauen und Lidern zu stärkeren Abschattungen erweitern. Das Inkarnat ist von geradezu emailartiger Glätte, mit zartesten Übergängen von Elfenbein nach Rosa; nur unter dem Kinn ist das Rosa zu kräftigem Rot verstärkt. In den Augen sind zwar Iris und Pupille unterschieden, das Augenweiß ist

---

7 Vgl. u. a. Athos, Pantokrator cod. 10: PELEKANIDES et al., Οἱ Θησαυροί III, Abb. 172.

8 Vgl. u. a. WESSEL, Emailkunst, Farbtaf. 22 b: Limburger Staurothek, Innenseite; AMIRANACHVILI, Émaux, Farbabb. S. 12–13; CHUSKIVADZE, Enamels, Abb. 85, 86, 152–166.

9 PAPAGEORGIOU, Icons of Cyprus, Abb. S. 21, 34, 35, 46 u. a.; SOTERIU, Μνημεῖα, passim.

10 WEITZMANN, Icon Painting 59, Abb. 16–17; DERS., Crusades 202–203, Farbtaf. S. 215–219.

11 GRABAR, Revêtements. Genaue zeitgenössische Parallelen sind in den erhaltenen Thringia nicht festzustellen; eine Analogie findet sich schon im Hintergrund der halbfigurigen Ikone des Erzengels Michael im Tesoro von San Marco in Venedig (a. O., Farbtaf. B, Abb. 2).

12 Vgl. die Dreifaltigkeitsikone von Vatopädi (GRABAR, a. O., Farbtaf. D, Abb. 81–83) und verwandte Werke (a. O., Abb. 79–80: Hodegetria in Lüttich; Abb. 84–87: Hodegetria und Verkündigung in Vatopädi).

13 DEMUS, Sicily, Taf. 3.

aber nicht modellierend differenziert; nur in den inneren Augenwinkeln ist ein helles Braunrosa sichtbar. Offenbar sollten das expressive und das plastische Element zugunsten der dekorativen Flächenwirkung soweit wie möglich zurückgedrängt werden – nichts durfte das zarte Leuchten des Antlitzes stören. Die Formen der Hände und Füße fügen sich in die Gesamtwirkung von Eleganz und Lieblichkeit ein.

Das weiche Haar des Kindes ist rotblond mit hellockerfarbenen Löckchen; die Gesichtszüge des kugelförmigen Köpfchens sind bei kräftiger Gesamtform rundlich und weich, die Augen sind zur Mutter erhoben. Das rötliche, silber- und goldgehöhte und in rotbraunen Schattenbahnen gegliederte Gewand ist, soweit erhalten, in weiche Falten gelegt und in Brusthöhe mit einer blauen, rotgestreiften Schärpe gegürtet. Diese Farben erscheinen in der gleichen Kombination in der auf das Knie gestützten Buchrolle[14]; rot ist auch der unter dem Taillenüberhang des Gewandes stellenweise zum Vorschein kommende Gürtel, eine selten anzutreffende Bereicherung. Das scheinbare Fehlen des Clavus ist wohl durch die gerade an dieser Stelle vorhandene Lücke zu erklären, die auch die rechte (erhobene) Hand des Kindes zerstört hat. Von den beiden Füßen des Kindes ist der linke, wie auch sonst häufig[15], von der Sohle gesehen.

Trotz der Vielfarbigkeit entsteht nicht der Eindruck der Buntheit. Vielmehr wirkt die Ikone als Ganzes eher tonig mit vorherrschendem Gold und Purpurbraun als Grundton, dem sich die übrigen Farben unterordnen.

Die nächste ikonographische Parallele zur Sinai-Ikone findet sich in dem zeitlich und räumlich abgelegenen Mosaikschmuck von Hosios Lukas, und zwar im nördlichen Transept[16] (Abb. 28). Die nahezu vollkommene Übereinstimmung der beiden Marienbilder (Gesamtkomposition, Form und Position der Hände beider Figuren und der Füße des Kindes, Diagonaldraperie des Maphorions) führt zwangsläufig zu weitreichenden Schlüssen. Da die beiden Mosaiken einerseits mehr als ein Jahrhundert auseinanderliegen, das von Hosios Lukas sich an entlegener Stelle befindet und im ikonographischen Gesamtprogramm der Kirche eine sekundäre Rolle spielt, die jüngere Darstellung (Sinai) also nicht auf die ältere (Hosios Lukas) direkt zurückgehen kann, ist die Annahme unausweichlich, daß beide, allenfalls durch Zwischenglieder, auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen, das sich gewiß an hervorragender Stelle befand, also in Konstantinopel. Ob es sich dabei um das „Urbild“, die originale „hierosolymitische“, der Überlieferung nach im 5. Jahrhundert von Eudokia an die Kaiserin Pulcheria gesandte Ikone des Hodegon-Klosters, die eigentliche Hodegetria, handelte, ist ungewiß, ja sogar unwahrscheinlich, da diese wohl keine Dexiokratusa war. Es muß also in Konstantinopel mindestens noch eine zweite, hochgeschätzte Ikone des Hodegetriatyps gegeben haben, die schon im 11. und noch im späteren 12. Jahrhundert als Vorbild nahezu wörtlicher Nachbildung dienen konnte. Die geringen Abweichungen der Sinai-Ikone vom Mosaik in Hosios Lukas sind wohl auf eine gewollte Neuinterpretation zurückzuführen. Dazu gehören das Fehlen des mit Fransen versehenen Saumes des Maphorions am Ärmel Mariae rechts, die Brustschärpe, das Aufstützen der Rolle aufs Knie und die en-face Drehung des Oberkörpers des Kindes und natürlich die reiche Ornamentierung – alles Veränderungen und Zutaten, die den höfischen Charakter der Sinai-Ikone betonen. Nicht ohne weiteres erklärbar ist das Fehlen der Maphorion-Sterne; vielleicht hatte dies rein formale Gründe. Es zeigt aber jedenfalls, daß Details wie

---

14 Die Hand des Kindes liegt sonst meist auf dem Schenkel.

15 Vgl. Nr. 7, 40, Taf. VIII.

16 Diez-Demus, Greece, Abb. 21; der enge Zusammenhang ist bereits von G. und M. Sotiriou bemerkt worden (Icônes II, 86).

diese in der Zeit und in dem Kunstkreis, in denen die Sinai-Ikone entstand, nicht mehr die große Bedeutung besaßen, die sie früher offenbar hatten. Dagegen findet sich an der rechten Seite des Maphorions ein über den Kontur hinausflatternder, winziger Zipfel der unteren, blau-grau-weißen Haube, ein Detail von ausgesprochenem „recherché"-Charakter. Rein formal äußert sich die spätere Entstehungszeit der Sinai-Ikone in der Tendenz zum geschlossenen Saum des Halsausschnittes, das heißt, zur vollständigen Rahmung des Antlitzes Mariae, in der schlankeren Gesamtform ihres Körpers, in der differenzierteren Haltung der Finger ihrer linken Hand und der lyrischen Zartheit der Gesichtszüge, vor allem aber in der Schmuckhaftigkeit des Ganzen.

Die Farbharmonie und die technische Feinheit der Ikone sind ohne Parallele in der byzantinischen Mosaikkunst. Am ehesten sind in dieser Hinsicht venezianische Mosaiken des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts vergleichbar oder, mutatis mutandis, byzantinische Email- und Buchmalereien, etwa solche der sogenannten Jakobosgruppe aus dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts; auch gemalte Ikonen des 13. Jahrhunderts bieten sich zum Vergleich an, was die technische und koloristische Qualität anlangt.

Schon für die technischen und dekorativen Qualitäten ist es schwer, einen gemeinsamen Ursprungsort und eine überzeugende, einheitliche Datierung zu finden. Die hohe Qualität und die Finesse der Technik mit winzigen Steinchen weisen auf Konstantinopel, der ornamentierte Grund auf Zypern; die scharfe Zeichnung läßt an sizilianische Mosaiken denken, etwa das Widmungsbild des Georgios von Antiocheia in der Martorana[17] (Abb. 30) oder die Querschiffdekoration der Cappella Palatina[18]; die Chrysographie weist voraus auf die „Kahn-Madonna" der National Gallery in Washington[19] (Abb. 29), wo sich auch die runde Kopfform des Kindes wiederfindet, allerdings in späterer Ausbildung.

Angesichts dieser heterogenen Elemente einerseits und des flächig-dekorativen Gesamtcharakters andererseits könnte man der Frühdatierung G. und M. Sotirious[20] in die Mitte des 12. Jahrhunderts oder die unmittelbare Folgezeit zustimmen, wenn nicht die reiche Ornamentierung für einen etwas späteren Ansatz spräche. Allerdings enthält die Ikone weder Elemente des dynamischen Stils des späten 12. Jahrhunderts, noch solche des plastischen Stils der Zeit um oder nach 1200.

Als Entstehungsort kommt wohl in erster Linie Konstantinopel[21] selbst in Frage, als Autor vielleicht aber auch ein in Zypern oder im Heiligen Land arbeitender Konstantinopler Hofkünstler. Der Auftraggeber gehörte zweifellos zu den höchsten höfischen Kreisen – man könnte an Manuel I. Komnenos (1143–1180) oder Isaak II. Angelos (1185–1195) ebenso denken wie an den König von Jerusalem oder an Zypern, wo Isaak Komnenos, ein Neffe Manuels I., sich 1185 als unabhängiger Herrscher proklamierte. 1190 fiel Zypern in die Hände der Kreuzfahrer, seit 1192 wurde es von den Lusignans beherrscht. Vielleicht erklärt sich der bei aller Harmonie zwiespältige Charakter der Ikone am ehesten durch die Annahme eines unter ungewohnten, besonderen Bedingungen arbeitenden, hauptstädtischen Künstlers[22].

---

17 Demus, Sicily, Taf. 58 B.

18 A. O., Taf. 12, 17–20.

19 Demus, Marienikonen, Abb. 1, 4.

20 Icônes 87.

21 So unter anderem auch E. Kitzinger, Monreale 82, der die Ikone als ein charakteristisches Werk des „Comnenian neat style" bezeichnet.

22 Die im Gesamteindruck überzeugendste Parallele ist die Pantokrator-Ikone in Florenz (vgl. Nr. 6, 34, Taf. VII), die allerdings etwas älter sein dürfte und noch eindeutiger auf Konstantinopel als Entstehungsort oder als Herkunftsort des Künstlers weist.

Bibliographie

Beckwith, Byzantine Art (1970) 131.
Beneševič, Monumenta I (1925) 28–30, Taf. 19.
Dąb-Kalinowska, Krakowska ikona (1973) 123 (mit Bibl.), 125, Abb. 3.
Dąb-Kalinowska, Mosaikikone (1973) 297 (mit Bibl.).
Demus, Entstehung (1958) 55, Abb. 16.
Demus, Marienikonen (1958) 98 (mit Bibl.).
Demus, Mosaic Icons (1960) 90–91.
Demus, Mosaikminiaturen (1947) 191.
Demus, Sicily (1949) 430, 440 A. 70.
Djurić, Mosaička ikona (1966) 18.
Furlan, Icone (1979) Nr. 8, 48 (mit Bibl.), Taf. 8.
Glasberg, Répertoire (1974) Nr. 14, 38 (mit Bibl.).
Hunt, Relations (1985) 122, Abb. 34.
Johann Georg zu Sachsen, Katharinenkloster (1912) 17, Taf. VIII, Abb. 20.
Kalokyres, Θεοτόκος (1972) 62, Taf. 53.
Kitzinger, Monreale (1960) 82, 130 A. 124.
Krickelberg-Pütz, Mosaikikone (1982) 21, 63, 73, 74, 84–85, 103, 109, 110, 111, 133 A. 348 (mit Bibl.), Abb. 50.
Lasareff, Pictures (1927) 61, Taf. IV B.
Lazarev, Istorija I (1947) 169, 342 A. 47 (mit Bibl.).
Lazarev, Istorija I (1986) 129, 238 A. 60 (mit Bibl.); II, Taf. 422.
Lazarev, Storia (1967) 284, 336 A. 60 (mit Bibl.), Abb. 418.
Rothemund, Handbuch (1966) Farbtaf. S. 189.
Schiller, Ikonographie IV/2 (1980) 23, 180, Abb. 428.
Sotiriou, Icônes I (1956) Taf. 71; II (1958) 85–87, 240.
Velmans, Rayonnement (1976/1979) 404.
Weidlé, Icônes (1962) Nr. 17, 21–22, Taf. LXXVII.
Weitzmann, Constantinople (1982) 20, Farbtaf. S. 64.
Weitzmann, Crusader Icons (1984) 147–148, Taf. LII, 2.
Weitzmann, The Icon (1978) 14, 22, 36, 102, Farbtaf. 32.
Weitzmann, Thirteenth Century (1963) 196–197, Abb. 23.
Weitzmann, Treasures (1964) 120, Farbtaf. S. 121.
Weitzmann et al., Frühe Ikonen (1965) XVII, XX, LXXXIII, XCVIII (Bibl.), Farbtaf. 36.
Weitzmann et al., Ikonen (1977) 28, 223, 236 (Bibl.), Abb. 59.

11. Sofia, Nationalmuseum
Theotokos Hodegetria

um 1300
93 × 67 cm Tafel XII

Die ungewöhnlich große Ikone stammt aus der Georgskirche von Ereğli (Herakleia Pontike) am Schwarzen Meer; sie wurde von griechischen Flüchtlingen während des Ersten Weltkrieges nach Sofia gebracht[1]. Der originale Rahmen ist verloren, der heutige, rohe Rahmen rot gestrichen. Die Erhaltung des vielfach restaurierten Werkes ist mittelmäßig. Größere Fehlstellen im Goldgrund sind, zum Teil in Malerei, ergänzt; kleinere Flickstellen und Schäden in Rahmen und Figuren (Hände!) stören nicht den Gesamteindruck; nur das linke Auge Mariae ist stark beschädigt und unbefriedigend restauriert. Die in schwarzen Majuskeln unterschiedlicher Größe in den Goldgrund gesetzten Inschriften sind ebenfalls beschädigt, aber lesbar: zu seiten des Nimbus Mariae die große Beischrift $\overline{\mathrm{MHP}}$ / $\overline{\Theta\Upsilon}$ (Μήτηρ Θεοῦ) und, jeweils senkrecht darunter, die kleinen Buchstaben zum Teil in Ligaturen zusammengefaßt, das Epitheton: Η ΟΔΗ/ΓΗΤΡΙΑ (ἡ Ὁδηγήτρια); oberhalb des Nimbus Christi die Namenssiglen $\overline{\mathrm{IC}}$ $\overline{\mathrm{XC}}$ (Ἰησοῦς Χριστός).

Die Technik, vor allem in den Gesichtern, ist zum Teil minutiös, aber nicht eigentlich meisterhaft. Abrupte Richtungsänderungen der Steinchenreihen im Gesicht Mariae schaffen eine gewisse malerische Lockerheit, verursachen aber auch einen Mangel an Festigkeit in der Struktur. Die Unterschiede in der Größe der Steinchen sind bedeutend: große quadratische Tesserae im Goldgrund und Gewand, kleine, ja zum Teil winzige, zum Teil unregelmäßig geformte Partikel in den Gesichtern und Händen. Dort (in den Schatten) herrscht ein kühles Grau vor, mit übergangslos eingesprengten rosa und roten Tesserae, formzeichnend angeordneten Würfelreihen und grau-olivfarbigen, mit den hellen Flächen vielfach schachbrettartig verklammerten Schattenflächen, an Stelle von allmählichen Übergängen zwischen Licht und Schatten oder von einer Farbe zur anderen. Die Nimben sind einfach rot gerändert und mit konzentrischen, im Kreuz des Kindes senk- und waagrechten Reihen von Goldwürfeln gefüllt.

Die Gesichtsmotive, Augen, Nase und Mund, sind zu geschlossenen Mustern verbunden, ohne Beziehung zu den Konturen. Diese Beziehungslosigkeit fällt am stärksten im Antlitz des Kindes auf, mit überhoher Stirn und wie aufgeblasen wirkendem Kopf, mit hellbraunem, olivfarbigem und goldenem, welligem Haar. Der untere Teil der Figur wirkt gegen Kopf und Brust fast zwerghaft. Der Ausdruck beider Figuren ist mürrisch, abweisend; die Typen mit heruntergezogener, leicht gekrümmter Nase und kleinem, vollem Mund entsprechen einem frühpaläologischen Typus.

Die Hände sind ebenso behandelt wie die Gesichter. Das purpurne Untergewand Mariae ist nur am Ärmel der rechten Hand sichtbar, mit grünen und goldenen Streifen; das Maphorion ist blau in zwei Tönen ohne starke Differenzierung. Die Drapierung ist daher schwer auszumachen, ebenso wie der Stern an der (linken) Schulter. Unter dem Maphorion ist keine Haube sichtbar, dagegen ist die Stirnpartie zwei- bis dreifach goldgesäumt mit goldenen und roten Einschlüssen. Am Hals ist der (einfache) goldene Saum zweimal unterbrochen, so daß nicht, wie häufig in

---

1 Zur Ikone: Ikonen aus Bulgarien, Nr. 13, 34, Farbabb. 13; Krickelberg-Pütz, Mosaikikone 83–84, 132–133 A. 346 (mit Bibl.), Abb. 48; Tschilingirov, Ikonen, Nr. 2, 1, Farbtaf. 2; Paskaleva, Bulgarische Ikone 64, Farbtaf. 2; Božkov, Bulgarskata ikona 79, Farbabb. 69.

komnenischen Werken[2], der gezielte Eindruck einer geschlossenen Kapuze entsteht; die Unterbrechungen des Saums finden aber in der Draperie, soweit diese überhaupt sichtbar ist, keine Fortsetzung.

Ganz anders ist das Gewand des Kindes behandelt. Das Grün des Untergewandes (mit einem Clavus in Gold, Braun und Silber) und das Purpurbraun des Obergewandes werden ganz von dem leuchtenden graphischen Muster der Chrysographie übertönt, das bei aller „skizzenhaften“ Flüchtigkeit doch die Struktur der Draperie nachzeichnet. Das Kind hält die grüne, rot verschnürte Rolle, wie in mehreren Ikonen dieses Typus, am Knie liegend (nicht darauf gestützt).

Der Typus ist jener der Hodegetria[3], und zwar in einer altertümlichen Variante: Maria und Kind sind steif aufgerichtet, ähnlich wie in der Ikone in Chilandar (Taf. II), aber ohne daß sich das Kind der Mutter zuwendet. Auch die leichte Rechtswendung Mariae stellt keinen Zusammenhang zwischen Mutter und Kind her. Das Festhalten an diesem altertümlichen, vielleicht sogar ursprünglichen Typus, den zum Beispiel auch die Maria des Konstantinopler Patriarchats (Taf. VIII) zeigt, in einer Zeit, in der gefühlsmäßige Belebung und Verbindung der beiden Figuren bevorzugt wird, könnte für eine Entstehung in Konstantinopel, im unmittelbaren Einflußbereich des Originals, sprechen – eine Vermutung, die auch durch die große Nähe des Fundortes (an der Schwarzmeerküste) zur Hauptstadt naheliegen würde. In Thrakien und dem heutigen Rumänien hat sich dieser altertümliche Typus der Hodegetria unverändert bis ins 16. Jahrhundert erhalten[4].

Für eine Datierung in die Zeit um 1300 oder ein wenig später, aber vor der durch die Kariye Camii bestimmten Phase der paläologischen Entwicklung, sprechen die Typik und die Technik mit Verzahnungen und abrupten Farbkontrasten. Zeitlich und stilistisch ziemlich nahe steht der Ikone aus Ereğli das Bruchstück aus Calatamauro in der Galleria Nazionale von Palermo[5] (Taf. XIII). Die nahe Verwandtschaft der an so weit voneinander entfernten Orten befindlichen Werke spricht für ihre hauptstädtische Herkunft.

Bibliographie:

Bettini, Appunti (1938) 15.
Bettini, Pittura II/2 (1939) 28.
Božkov, Bulgarskata ikona (1984) 79, 161, 377, Farbabb. 69.
Božkov, Turnovska škola (1985) 123, 126, Abb. 114.
Bulgarische Ikonen (1978) Nr. 13, 75–76 (mit Bibl.), Abb. 22.
Bulgarska ikona (1976) Nr. 64, Abb. 8.
Demus, Sicily (1949) 191 A. 21.
Diehl, Manuel II (1926) 870.
Djurić, Fresques (1961) 133, Abb. 17.
Furlan, Icone (1979) 14.
Glasberg, Répertoire (1974) Nr. 9, 34 (mit Bibl.).
Ikonen aus Bulgarien (1977) Nr. 13, 34 (mit Bibl.), Farbabb. 13.
Kondakov, Ikonografija II (1915) 198–199, Abb. 91.
Krickelberg-Pütz, Mosaikikone (1982) 83–84, 85, 103, 109, 110, 111, 132–133 A. 346 (mit Bibl.), Abb. 48.

---

2 Unter anderem in den Mosaikikonen in Chilandar (Nr. 2, 19, Taf. II) und am Sinai (Nr. 10, 52, Taf. XI).

3 Vgl. oben Nr. 2, 20 A. 9.

4 Zum Beispiel Ikonen in Bukarest aus den Klöstern Bistrita, Varatec, Govora und Humor (Voinescu, Icons of Wallachia, Farbabb. S. 381, 383, 385, 395).

5 Nr. 12, 59; schon Lazarev (Storia 336 A. 58) und besonders Krickelberg-Pütz (Mosaikikone 84, Abb. 48, 49) haben die beiden Werke in Zusammenhang gebracht. Die zum Teil zerstörte Draperie der Ereğli-Ikone wäre nach dem Palermitaner Mosaik (seitenverkehrt) zu rekonstruieren.

LASAREFF, Sicily (1933) 269.
LAZAREV, Istorija I (1947) 168–169, **342 A. 45–46** (Bibl.).
LAZAREV, Istorija I (1986) 129, 238 A. 58–59 (Bibl.); II, Taf. 421.
LAZAREV, Storia (1967) 284, 336 A. 58–59 (Bibl.).
PASKALEVA, Bulgarische Ikone (1981) 23–24, 58 A. 60 (Bibl.), 64, Farbtaf. 2.
PRACHKOV, Ikonen (1978), Taf. 2.
STRZYGOWSKI, Herakleia (1898) Sp. 22–26, **Abb. 9–10.**
TSCHILINGIROV, Christliche Kunst (1978) 50, Abb. 80.
TSCHILINGIROV, Ikonen (1979) Nr. 2, 1, Farbtaf. 2.
TSCHILINGIROV, Kunst (1979) 50, 328 (mit Bibl.), Farbabb. 80.

12. Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, Inv.-Nr. 2
Theotokos Hodegetria

um 1300
80 × 84 cm (Fragment) Tafel XIII

Nicht als Mosaikikone, sondern als Fragment eines abgelösten Wandmosaiks ist das Mosaik auf Mörtelgrund in der Nationalgalerie von Palermo zu bezeichnen. Es stammt aus Calatamauro bei Entella in der Nähe von Palermo und war ursprünglich wohl am linken Chorpfeiler der zerstörten Kirche angebracht[1].

Das Gewand der Jungfrau ist in drei Tönen Blau gegeben, mit roten und goldenen Saumborten; das Untergewand des Kindes ist grün und gelb mit kräftiger goldener Binnenzeichnung (Chrysographie) und rotem Clavus, der Mantel braun mit Gelb und Gold, in den Konturen schwarz und blau. Das Inkarnat der Gesichter und Hände spielt ins Rötliche. Die Modellierung (Farbübergänge) erfolgt durch Ineinandergreifen verschiedenfarbiger Töne (Schachbrettechnik). Der ikonographische Typus entspricht der klassischen Hodegetria-Formel[2]; das Kompositionsmuster ist dem der etwa gleichzeitig – um 1300 – entstandenen Ikone aus Ereğli in Sofia (Taf. XII) sehr ähnlich, die auch stilistisch eine recht gute Parallele bietet. Der Gesichtstypus Mariae ist „aristokratisch“ mit schmaler, scharfer Nase, deren Spitze stark herabgezogen ist. Die Draperie wird von kräftigen Diagonalzügen beherrscht wie schon in der Sinai-Ikone (Taf. XI) und im Mosaik von Hosios Lukas[3] (Abb. 28).

Auffallend grob, ja roh schematisiert ist die Chrysographie des Faltenmotivs, das die (vom Beschauer) rechte Hälfte des Oberkörpers des Christkindes beherrscht, eine Schematisierung, die jede Deutung als Realform ausschließt. Man fühlt sich an (grobe) Großformen von Wandmosaiken erinnert, wie sie in Kiev[4] oder Chios[5] begegnen. Es ist, als ob der Mosaizist das Werk auf Fernwirkung abgestellt hätte. Schon dadurch gibt er sich als Wandmosaizist zu erkennen, nicht als Spezialist für Ikonen. Hier unterscheiden sich deutlich die beiden Zweige der Mosaikkunst, das Wand- und das Ikonenmosaik – selbst bei annähernd gleichem Maßstab. Das eine zielt auf Monumentalität und Fernwirkung, das andere auf Preziosität und Nahwirkung.

In dieselbe Kategorie wie das Fragment in der Galleria Nazionale gehört jenes im Palermitaner Diözesanmuseum[6], eine fürbittende Maria, der Rest einer Deesis aus dem Dom von Palermo, dessen Zugehörigkeit zu einer Wanddekoration schon durch seine Ikonographie gegeben ist, und das hier nicht weiter behandelt wird.

Bibliographie:

Delogu, Galleria (1977) 58, Abb. 28.
Demus, Sicily (1949) 189, 191 A. 20–21, Taf. 120 A.

---

1 Zur Ikone: Delogu, Galleria 58, Abb. 28; Demus, Sicily 189, 191 A. 20–21, Taf. 120 A; Lazarev, Storia 284, 336 A. 58 (mit Bibl.), Abb. 417; Krickelberg-Pütz, Mosaikikone 84, 133 A. 347 (Bibl.), Abb. 49; Pace, Pittura 490, Farbabb. 444. – Farbdias verdanke ich der Freundlichkeit von Dr. Diana Kaley.

2 Zum Typus vgl. Nr. 2, 20 A. 9.

3 Diez-Demus, Greece, Abb. 21.

4 In der Sophienkathedrale in Kiev findet sich auch die Überbetonung der Diagonalfalten, vgl. Lazarev, Murals, Abb. 20 (Maria Orans) und passim.

5 Vgl. Mouriki, Chios II, Taf. 50 (Christus der Anastasis) und passim.

6 Andaloro, Note 88, Abb. 2.

FELICETTI-LIEBENFELS, Ikonenmalerei (1956) 64, Taf. 72.
FURLAN, Icone (1979) 14 und A. 16 (Bibl.).
GLASBERG, Répertoire (1974) Nr. 100, 97 (mit Bibl.).
KRICKELBERG-PÜTZ, Mosaikikone (1982) 84, 109, 110, 111, 133 A. 347 (Bibl.), Abb. 49.
LASAREFF, Sicily (1933) 279, Taf. I A.
LAZAREV, Istorija I (1947) 168, 342 A. 45 (mit Bibl.); II (1948) Taf. 262.
LAZAREV, Istorija I (1986) 129, 238 A. 58 (mit Bibl.); II, Taf. 420.
LAZAREV, Storia (1967) 284, 336 A. 58 (mit Bibl.), Abb. 417.
PACE, Pittura (1982) 490, Farbabb. 444.
PASKALEVA, Bulgarische Ikone (1981) 24, 64.
TSCHILINGIROV, Kunst (1979) 328.
VELMANS, Rayonnement (1976/1979) 404, Taf. LIV, 14.
WULFF, Nachtrag (1936) 68.

13. Brüssel, Collection Stoclet
Theotokos Eleusa

Tafel XIV

Ob es sich bei der Ikone der Eleusa (Glykophilusa) in der Sammlung Stoclet in Brüssel[1] um eine verrestaurierte Ruine oder um eine Fälschung (Kopie) handelt, ist schwer zu entscheiden: Die originale Steinchenfügung ist kaum an irgendeiner Stelle erhalten – am ehesten könnte man an die (allerdings gestörte) Originalität eines Teils des Antlitzes Mariae glauben. Auch die Namenssiglen – $\overline{\text{MP}}$ / $\overline{\Theta\text{Y}}$ (Μήτηρ Θεοῦ) zu seiten des Nimbus Mariae und $\overline{\text{IC}}$ / $\overline{\text{XC}}$ (Ἰησοῦς Χριστός) oberhalb des Nimbus Christi – sind gestört, ebenso das (dem dargestellten Marientypus nicht entsprechende) Epitheton Η Ο/ΔΗΓ/ΗΤΡ/ΙΑ (ἡ Ὁδηγήτρια), das, zum Teil in Ligatur, rechts senkrecht neben dem Nimbus Mariae steht.

Das Original (originale Vorbild) enthielt zwei für den ikonographischen Typus[2] charakteristische Züge, von denen sich einer auch in der Athener Episkepsis-Ikone (Taf. I) findet: Der linke Arm des Kindes ist um den Nacken der Mutter gelegt, die Finger sind allerdings am Hals nicht sichtbar. Seine rechte Hand wird von der Hand Mariae gehalten beziehungsweise ist in diese gelegt, ein liebenswürdiges Detail, das sich in der Regel in den „Passionsmadonnen" findet, in denen sich das Kind nach dem von einem Engel gehaltenen Kreuz erschreckt umsieht und sich an der Hand Mariae festhält[3]. Wird in der Glykophilusa mehr die Zärtlichkeit in der Mutter-Kind-Beziehung betont, so klingt in der Passionsmadonna das tragische Angstmotiv an. Die Brüsseler Tafel zeigt eine Kombination beider Motive[4].

Als authentisches Dokument ist die Brüsseler Ikone jedenfalls nicht (mehr) zu betrachten[5].

Bibliographie:

Art Byzantin (1931) Nr. 635, 169.
Demus, Unknown Mosaic Icon (1946) 117.
Furlan, Icone (1979) Nr. 44, 100, Taf. 44.
Glasberg, Répertoire (1974) Nr. 7, 33 (mit Bibl.).
Krickelberg-Pütz, Mosaikikone (1982) 105, 109, 110, 111, 139 A. 425 (mit Bibl.).

---

1 Zur Ikone: Art byzantin, Nr. 635, 169; Glasberg, Répertoire, Nr. 7, 33; Furlan, Icone, Nr. 44, 100, Abb. 44; Krickelberg-Pütz, Mosaikikone 105, 139 A. 425. – Photo Giraudon 31170 (1931).

2 Zum Typus der Eleusa vgl. die oben Nr. 1, 15 A. 6 angeführte Literatur.

3 Zum Typus der Passionsmadonna vgl. Hallensleben, Marienbild, Sp. 173–174; Chatzidakis-Babić, Icons 311, Farbabb. S. 318.

4 Ein bekanntes Beispiel dieser seltenen Motivkombination ist eine der Templonikonen in Dečani: Chatzidakis-Babić, a. O., Farbabb. S. 180; vgl. hier Abb. 31.

5 Otto Demus hat den vorstehenden Text verfaßt, gestützt nur auf ein Schwarzweißfoto. Erst eine Woche nach seinem Tod hatten die jahrelangen Bemühungen H. Buschhausens um ein Ektachrom der Ikone Erfolg. Daß diese hier erstmals farbig abgebildet werden kann, ist dem besonderen Entgegenkommen der Baronin Stoclet sowie der freundlichen Vermittlung des österreichischen Botschafters in Brüssel, S. E. Herrn Dr. Heinz Weinberger, und des Botschaftsrates, Herrn Dr. Erich Fenkart, zu verdanken. Maßangaben zu dem zwar aus großen Tesserae gearbeiteten, doch offenbar relativ kleinen Werk blieben leider unzugänglich. (IH)

BIBLIOGRAPHIE UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Amand de Mendieta, Athos	E. Amand de Mendieta, L'art au Mont-Athos. Thessalonike 1977.
Amiranachvili, Émaux	Ch. Amiranachvili, Les émaux de Géorgie. Paris 1962.
Andaloro, Note	M. Andaloro, Note sui temi iconografici della Deesis e della Haghiosoritissa. *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, n. s. 17 (1970) 85–153.
Anrich, Hagios Nikolaos	G. Anrich, Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche. I–II. Leipzig 1913–1917.
Antonova, K voprosu	V. D. Antonova, K voprosu o pervonačalnoj kompozicii ikony Vladimirskoj Bogomateri. *VV* 18 (1961) 197–205.
Art byzantin	Exposition de l'art byzantin. Musée des Arts Décoratifs. Paris 1931.
Babić, Epiteti	G. Babić, Epiteti Bogorodice koju dete grli (Les épithètes de la Vierge embrassée par l'enfant). *ZLU* 21 (1985) 261–274, 274–275.
Babić, Ikone (Ikonen)	G. Babić, Ikone. Zagreb 1980 (= Ikonen. Belgrad 1980).
Bank, Byzantine Art	A. Bank, Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums. Leningrad 1977.
Baumstark, Rez. zu Wulff, Bildwerke	A. Baumstark, Rezension zu O. Wulff, Bildwerke. *Oriens Christianus*, NS. 2 (1912) 158–162.
Bayet, L'art byzantin	C. Bayet, L'art byzantin, Paris o. J. [1883].
Beckwith, Art	J. Beckwith, The Art of Constantinople. An Introduction to Byzantine Art 330–1453. London 1961.
Beckwith, Byzantine Art	J. Beckwith, Early Christian and Byzantine Art (Pelican History of Art). Harmondsworth, Middlesex 1970.
Belting-Mango-Mouriki, Pammakaristos	H. Belting-C. Mango-D. Mouriki, The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul, ed. C. Mango (Dumbarton Oaks Studies 15). Washington DC 1978.
Beneševič, Monumenta	B. N. Beneševič, Monumenta Sinaitica Archaeologica et Palaeographica (Pamjatniki Sinaja archeologičeskie i paleografičeskie) I. Leningrad 1925.
Berkenhagen, Ikone	K. Berkenhagen, Die Ikone der „Gottesmutter von Vladimir“ und ihre byzantinischen Parallelen. *Kyrios* 3 (1963) 144–151.
Bettini, Appunti	S. Bettini, Appunti per lo studio dei mosaici portatili bizantini. *Felix Ravenna* 46 (1938) 7–39.
Bettini, Costantinopoli	S. Bettini, Mosaici e pitture murali a Costantinopoli, in: Corsi di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina. Ravenna 1965, 7–43.
Bettini, Mosaici	S. Bettini, Mosaici bizantini (Documentario fotografico Athenaeum). Novara 1947.
Bettini, Pittura	S. Bettini, La pittura bizantina, II: I mosaici, I-II. Florenz 1938–1939.
Bogdanović et al., Hilandar	D. Bogdanović-V. J. Djurić-D. Medaković, Hilandar. Auf dem Heiligen Berg. Belgrad 1978.
Bon, Byzanz	A. Bon, Byzanz (Archaeologia Mundi). München-Genf-Paris 1972.
Bowron, Mosaic Eikon	E. Bowron, The Mosaic Eikon of the Theotokos. *The Eastern Churches Quarterly* 2 (1937) 27.
Božkov, Bulgarskata ikona	A. Božkov, Bulgarskata ikona (Bulgarian Icons; L'icone bulgare; Die bulgarische Ikone). Sofia 1984.
Božkov, Turnovska škola	A. D. Božkov, Turnovska srednovekovna chudožestvena škola (The Turnovo Mediaeval Artistic School). Sofia 1985.
Brenk, Rez. zu Rice, Icons	B. Brenk, Rezension zu Rice, Icons. *BZ* 70 (1977) 395–396.

Brockhaus, Athosklöster	H. Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern. 2. Aufl. Leipzig 1924.
Bulgarische Ikonen	1000 Jahre bulgarische Ikonen (Katalog der Ausstellung Berlin 1976–1977). Berlin 1976 (= Katalog der Ausstellung München, Stadtmuseum 1978. Recklinghausen 1978).
Bulgarska ikona	1000 godini bulgarska ikona IX–XIX bek. (Katalog der Ausstellung). Sofia 1976.
BurlMag	*The Burlington Magazine for Connoisseurs.*
Byzantine Art	Byzantine Art a European Art. 9th Exhibition of the Council of Europe. Athen 1964.
BZ	*Byzantinische Zeitschrift.*
CahArch	*Cahiers Archéologiques, fin de l'antiquité et moyen âge*
Capizzi, Παντοκράτωρ	C. Capizzi, S. J., Παντοκράτωρ. Saggio d'esegesi letterario-iconografica (Orientalia Christiana Analecta 170). Rom 1964.
Carr, Byzantine Illumination	A. Weyl Carr, Byzantine Illumination 1150–1250. The Study of a Provincial Tradition. Chicago-London 1987.
Carr, Group	A. Weyl Carr, A Group of Provincial Manuscripts from the Twelfth Century. *DOP* 36 (1982) 39–81.
Chatzedakes, Δώδεκα εἰκόνες	M. Chatzedakes, Δώδεκα βυζαντινὲς εἰκόνες. Athen 1961.
Chatzedakes, Ψηφιδωτὴ εἰκόνα	M. Chatzedakes, Ψηφιδωτὴ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ στὴ Λαύρα. *DChAE* ser. 4, 7 (1973–1974: 1974) 149–156, 157.
Chatzidakis, Classicisme	M. Chatzidakis, Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle. Les recherches sur l'évolution du style, in: Actes XIVe congr. intern. d'ét. byz., Bucarest 1971. I, Bukarest 1974, 153–188.
Chatzidakis, Evolution	M. Chatzidakis, L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles et la transformation du templon, in: Actes XVe congr. intern. d'ét. byz., Athènes 1976. I, Athen 1979, 331–366.
Chatzidakis, Griechenland	M. Chatzidakis, Ikonen aus Griechenland, in: Weitzmann et al., Frühe Ikonen (1965) XXI–XL.
Chatzidakis, Ikonostas	M. Chatzidakis, Ikonostas, in: RbK III ([1972–1978] 1978) Sp. 326–353.
Chatzidakis, L'icône	M. Chatzidakis, L'icône bizantine, in: Saggi e memorie di storia dell'arte II. Venedig 1959, 11–40 (repr.: M. Chatzidakis, Studies in Byzantine Art and Archaeology. London 1972, XVI).
Chatzidakis, Museum (1974)	M. Chatzidakis, Byzantinisches Museum, in: M. Andronicos-M. Chatzidakis-V. Karageorghis, Die Museen Griechenlands. Athen 1974, 327–338.
Chatzidakis, Museum (1975)	M. Chatzidakis, Byzantinisches Museum (Die griechischen Museen). Athen 1975.
Chatzidakis, Museum (o. J.)	M. Chatzidakis, Byzantine Museum Athens. Ikons. Athen o. J.
Chatzidakis-Babić, Icons	M. Chatzidakis-G. Babić, The Icons of the Balkan Peninsula and the Greek Islands I, in Weitzmann et al., The Icon (1982) 129–199, 305–371.
Chrestu, Τὸ Ἅγιον Ὄρος	P. K. Chrestu, Τὸ Ἅγιον Ὄρος. Ἀθωνικὴ Πολιτεία, Ἱστορία, Τέχνη, Ζωή. Athen 1987.
Christou, Athos	P. C. Christou, Athos. History, Monuments, Life. Thessalonike 1970.
Chuskivadze, Enamels	L. S. Chuskivadze, Medieval Cloisonné Enamels at Georgian State Museum of Fine Arts. Tbilisi 1984.
Coche de la Ferté, L'Antiquité	E. Coche de la Ferté, L'Antiquité chrétienne au Musée du Louvre. Paris 1958.
Cormack, Writing	R. Cormack, Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons. London 1985.
Cormack-Hawkins, Mosaics	R. Cormack-E. J. W. Hawkins, The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp. *DOP* 31 (1977) 175–251.
Dąb-Kalinowska, Krakowska ikona	B. Dąb-Kalinowska, Krakowska ikona mozaikowa. *Biuletyn Historii Sztuki* 35 (1973) 115–125.
Dąb-Kalinowska, Mosaikikone	B. Dąb-Kalinowska, Die Krakauer Mosaikikone. *JÖB* 22 (1973) 285–299.

Dahm-Bernhard, Athos — Ch. Dahm-L. Bernhard, Athos. Berg der Verklärung. Offenburg 1959.

Dalton, Art — O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology. Oxford 1911; repr. New York 1961.

Darcel, Arts industriels — A. Darcel, Arts industriels de l'Antiquité et du Moyen Age. Les mosaiques II. *Gazette des Beaux Arts* 1 (1859) 152–162.

DChAE — *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*

Deguer, Icônes — A. Deguer, Icônes. Paris 1977.

Delogu, Galleria — R. Delogu, La Galleria Nazionale della Sicilia. Rom 1962; 2. Aufl. 1977.

Demus, Entstehung — O. Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei. Berichte zum XI. Intern. Byzantinisten-Kongreß IV, 2. München 1958, 1–63.

Demus, Marienikonen — O. Demus, Zwei Konstantinopler Marienikonen des 13. Jahrhunderts. *JÖBG* 7 (1958) 87–104.

Demus, Mosaic Decoration — O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium. London 1948; 2. Aufl. 1953; repr. 1976.

Demus, Mosaic Icons — O. Demus, Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection. *DOP* 14 (1960) 87–119.

Demus, Mosaikminiaturen — O. Demus, Byzantinische Mosaikminiaturen. Zur Charakteristik einer späten Kunstgattung. *Phaidros* 3 (1947) 190–194.

Demus, San Marco — O. Demus, The Mosaics of San Marco in Venice. I/1–2, II/1–2. Chicago-London 1984.

Demus, Sicily — O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily. London 1949 (1950).

Demus, Unknown Mosaic Icon — O. Demus, An Unknown Mosaic Icon of the Palaeologan Epoch. *Byzantina-Metabyzantina* 1/1 (1946) 107–118.

Demus, Zur Datierung — O. Demus, Zur Datierung der Apsismosaiken der Hagia Sophia in Thessalonike, in: Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst, Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet, ed. O. Feld-U. Peschlow, II. Mainz 1986, 181–183.

Diehl, Manuel — Ch. Diehl, Manuel de l'art byzantin, I–II. Paris 1925–1926.

Diez-Demus, Greece — E. Diez-O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni. Cambridge, Mass. 1931.

Di Pietro, Cappella Palatina — F. Di Pietro, La Cappella Palatina di Palermo. I Mosaici. Mailand 1954.

Djurić, Fresques — V. J. Djurić, Les fresques de la Chapelle du Despote Jovan Uglješa à Vatopédi et leur valeur pour l'étude de l'origine Thessalonicienne de la peinture de Resava. *ZRVI* 7 (1961) 125–136 (serb.), 137–138 (franz. Resumé).

Djurić, Mosaička ikona — V. J. Djurić, Mosaička ikona Bogorodice Odigitrije iz manastira Hilandara. *Zograf* 1 (1966) 16–20, 47.

Dölger et al., Mönchsland — F. Dölger-E. Weigand-A. Deindl, Mönchsland Athos. München 1943.

DOP — *Dumbarton Oaks Papers.*

Downey, Nikolaos Mesarites — G. Downey, Nikolaos Mesarites. Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople. In: *Transactions of the American Philosophical Society* 47 (1957) 855–924.

Ebon, Saint Nicolas — M. Ebon, Saint Nicholas: Life and Legend. New York 1975.

EEBS — *Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν.*

Elbern, Ikonen — V. H. Elbern, Ikonen aus der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung der Skulpturenabteilung Berlin (Bilderhefte der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Heft 9). Berlin 1970.

Elbern, Ikonenkabinett — V. H. Elbern, Das Ikonenkabinett der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung (Bilderhefte der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturenabteilung mit Frühchristlich-Byzantinischer Sammlung, Heft 34/35). Berlin 1979.

Eller, Athos — K. Eller, Der Heilige Berg Athos. München-Planegg 1954.

Eller-Wolf, Mosaiken — K. Eller-D. Wolf, Mosaiken, Fresken, Miniaturen. Das Kultbild der Ostkirche. München 1967.

Epstein, Sanctuary Barrier — A. W. Epstein, The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis? *Journal of the British Archaeological Association* 134 (1981) 1–28.

Europäische Bildwerke	Europäische Bildwerke von der Spätantike bis zum Rokoko. Aus den Beständen der Skulpturen-Abteilung der ehem. Staatlichen Museen Berlin-Dahlem (Katalog der Ausstellung Essen 1957, ed. P. Metz). München 1957.
Felicetti-Liebenfels, Ikonenmalerei	W. Felicetti-Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei. Olten-Lausanne 1956.
Fischer, Mosaik	P. Fischer, Das Mosaik. Entwicklung, Technik, Eigenart. Wien-München 1969.
Forsyth-Weitzmann, The Monastery	G. H. Forsyth-K. Weitzmann, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, I. The Church and Fortress of Justinian. Ann Arbor Mich. 1973.
Furlan, Icone	I. Furlan, Le icone bizantine a mosaico. Mailand 1979.
Galassi, Roma e Bisanzio	G. Galassi, Roma e Bisanzio. I–II. Rom 1953.
Gedeon, Χρονικά	M. J. Gedeon, Χρονικὰ τοῦ πατριαρχικοῦ οἴκου καὶ τοῦ ναοῦ. Konstantinopel 1884.
Gerhard, Welt	H. P. Gerhard, Welt der Ikonen. Recklinghausen 1957; 3. Aufl. 1970.
Glasberg, Répertoire	V. Glasberg, Répertoire de la mosaïque médiévale, pariétale et portative. Prolégomènes à un Corpus. Amsterdam 1974.
Gotti, Gallerie	A. Gotti, Le gallerie e i musei di Firenze. Florenz 1875.
Grabar, Deux notes	A. Grabar, Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie. *ZRVI* 7 (1961) 13–22 (repr.: A. Grabar, L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, I. Paris 1968, Nr. 30, 403–411).
Grabar, L'Hodigitria	A. Grabar, L'Hodigitria et l'Éléousa. *ZLU* 10 (1974) 3–14 (repr.: A. Grabar, L'art paléochrétien et l'art byzantin. London 1979, VIII).
Grabar, Notes	A. Grabar, Notes sur l'iconographie ancienne de la Vierge. *Les cahiers techniques de l'art* 3 (1954) 5–9.
Grabar, Revêtements	A. Grabar, Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge. Venedig 1975.
Grabar, Vierge de Tendresse	A. Grabar, Les images de la Vierge de Tendresse. Type iconographique et thème (à propos de deux icônes de Dečani). *Zograf* 6 (1975) 1–19 (repr.: A. Grabar, L'art paléochrétien et l'art byzantin. London 1979, IX).
Grabar, Wladimir	I. Grabar, Die Freskomalerei der Dimitrij Kathedrale in Wladimir. Berlin 1926.
Hallensleben, Marienbild	H. Hallensleben, Maria, Marienbild: Das Marienbild der byzantinisch-ostkirchlichen Kunst nach dem Bilderstreit, in: LCI 3 (1971) Sp. 162–178.
Handbook Dumbarton Oaks	Handbook of the Byzantine Collection, Dumbarton Oaks. Washington DC 1967.
Heisenberg, Die Apostelkirche	A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins. Untersuchungen zur Kunst und Literatur des ausgehenden Altertums. 2. Die Apostelkirche in Konstantinopel. Leipzig 1908.
Hetherington, Byzanz	P. Hetherington, Byzanz. Stadt des Goldes, Welt des Glaubens. Luzern-Stuttgart 1982 (= Byzantium. City of Gold, City of Faith. London 1981).
Huber, Athos	P. Huber, Athos. Leben, Glaube, Kunst. Zürich-Freiburg i. Br. 1969.
Hunger, Auszeichnungsmajuskel	H. Hunger, Epigraphische Auszeichnungsmajuskel. Beitrag zu einem bisher kaum beachteten Kapitel der griechischen Paläographie. *JÖB* 26 (1977) 193–210.
Hunt, Relations	L.-A. Hunt, Christian-Muslim Relations in Painting in Egypt of the Twelfth to mid-Thirteenth Centuries. *CahArch* 33 (1985) 111–155.
Ikonen aus Bulgarien	Ikonen aus Bulgarien vom 9. bis 19. Jahrhundert (Katalog der Ausstellung Wien 1977, ed. L. Praschkov). Wien 1977.
Janin, Géographie I/III	R. Janin, La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, I: Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique, III: Les églises et les monastères. Paris 1953.

Janin, Géographie II	R. Janin, La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, II: Les églises et les monastères des grands centres byzantins (Bithynie, Hellespont, Latros, Galésios, Trébizonde, Athènes, Thessalonique). Paris 1975.
Janin, Monastères	R. Janin, Les monastères du Christ Philanthrope à Constantinople, in: *REB* 4 (1946) 135–175.
JÖB	*Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*
JÖBG	*Jahrbuch der österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*
Johann Georg zu Sachsen, Katharinenkloster	Johann Georg, Herzog zu Sachsen, Das Katharinenkloster am Sinai. Leipzig-Berlin 1912.
Kalokyres, Θεοτόκος	K. D. Kalokyres, Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως. Thessalonike 1972.
Karakatsanis, The Icons	A. Karakatsanis, The Icons of Stavronikita Monastery, in: Patrinelis et al., Stavronikita. Athen 1974, 41–140.
Karakatsanis, Marine Subjects	A. Karakatsanis, Marine Subjects in Post-Byzantine Art and Western Engravings, in: The Greek Merchant Marine (1453–1850), ed. S. A. Papadopoulos. Athen 1972, 229–237.
Kitzinger, Monreale	E. Kitzinger, The Mosaics of Monreale. Palermo 1960.
Kondakov, Afon	N. P. Kondakov, Pamjatniki christianskago iskusstva na Afone. St. Petersburg 1902.
Kondakov, Ikona	N. P. Kondakov, Russkaja Ikona, I–IV. Prag 1929–1933.
Kondakov, Ikonografija	N. P. Kondakov, Ikonografija Bogomateri, I–II. St. Petersburg-Petersburg 1914–1915.
Kondakov, Ikonografija Iisusa Christa	N. P. Kondakov, Licevoj ikonopisnyj podlinnik, I: Ikonografija Iisusa Christa. St. Petersburg 1905.
Kondakov, Vizantijskie cerkvi	N. P. Kondakov, Vizantijskie cerkvi i pamjatniki Konstantinopolja, in: *Trudy VI Archeologičeskogo S'ezda v 1884 g.*, III. Odessa 1887.
Kontoglu, Ἄθως: Εἰκονογραφία	Ph. Kontoglu, Ἄθως: Εἰκονογραφία, in: Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία 1 (1962) Sp. 955–959.
Kontoglu, Ἔκφρασις	Ph. Kontoglu, Ἔκφρασις τῆς ὀρθοδόξου εἰκονογραφίας, I–II. Athen 1960.
Krickelberg-Pütz, Mosaikikone	A.-A. Krickelberg-Pütz, Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid. *Aachener Kunstblätter* 50 (1982) 9–141.
Labarte, Histoire	J. Labarte, Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance. I–IV, Album, Paris 1864–1866; I–III, Paris ^{2}1872–1875.
Lasareff, Byzantine Ikons	V. Lasareff, Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries. *BurlMag* 71/2 (1937) 249–256.
Lasareff, Pictures	V. Lasareff, Two Newly Discovered Pictures of the Lucca School. *BurglMag* 51/2 (1927) 56–67.
Lasareff, Sicily	V. Lasareff, Early Italo-Byzantine Painting in Sicily. *BurlMag* 63/2 (1933) 279–287.
Lasareff, Studies	V. Lasareff, Studies in the Iconography of the Virgin. *Art Bulletin* 20 (1938) 26–65.
Lazarev, Istorija (1947–1948)	V. N. Lazarev, Istorija vizantijskoj živopisi, I–II. Moskau 1947–1948.
Lazarev, Istorija (1986)	V. N. Lazarev, Istorija vizantijskoj živopisi, I–II. Moskau 1986.
Lazarev, Michajlovskie mozaiki	V. N. Lazarev, Michajlovskie Mozaiki. Moskau 1966.
Lazarev, Murals	V. N. Lazarev, Old Russian Murals and Mosaics, from the XI to the XVI Century. London 1966.
Lazarev, Storia	V. Lazarev, Storia della pittura bizantina. Turin 1967.
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie, ed. E. Kirschbaum, I–VIII. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1968–1976.
Lexikon der Marienkunde	Lexikon der Marienkunde, ed. K. Algermissen et al., I. Regensburg (1957–)1967.
Malerhandbuch, ed. Schäfer	Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, aus dem handschriftlichen neugriechischen Urtext übersetzt, ed. G. Schäfer. Trier 1855; repr. München 1960.
Mango, Monument	C. Mango, The Monument and its History, in: Belting-Mango-Mouriki, Pammakaristos (1978) 1–42.

MANGO, Homilies	C. MANGO, The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople (Dumbarton Oaks Studies 3). Cambridge Mass. 1958.
MARCUCCI, Gallerie	L. MARCUCCI, Gallerie nazionali di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIII. Scuole bizantine e russe del secolo XII al secolo XVIII (Cataloghi dei musei e gallerie d'Italia). Rom 1958, 2. Aufl. 1965.
VAN MARLE, Development	R. VAN MARLE, The Development of the Italian Schools of Painting I. Den Haag 1923.
Masterpieces	Masterpieces of Byzantine Art. Catalogue of Exhibition, ed. D. TALBOT RICE. Edinburgh-London 1958.
MATTHEWS, Byzantine Use	J. TIMKEN MATTHEWS, The Byzantine Use of the Title Pantocrator. *OCP* 44 (1978) 444–462.
MATTHEWS, Pantocrator	J. TIMKEN MATTHEWS, The Pantocrator. Title and Image. Ph. D. Diss. New York 1976.
METZ, Bildwerke	P. METZ, Bildwerke der christlichen Epochen, von der Spätantike bis zum Klassizismus (aus den Beständen der Skulpturenabteilung der Staatlichen Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem). München 1966.
MILLET, Athos	G. MILLET, Monuments de l'Athos, I. Les peintures. Paris 1927.
MILLET, Recherches	G. MILLET, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles. Paris 1916; repr. Paris 1960.
MIRABELLA ROBERTI, San Giusto	M. MIRABELLA ROBERTI, San Giusto. Triest 1970.
MOURIKI, Chios	D. MOURIKI, The Mosaics of Nea Moni on Chios, I–II. Athen 1985.
MOURIKI, Stylistic Trends	D. MOURIKI, Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries. *DOP* 34–35 (1980–1981) 77–124.
MÜNTZ, Collections	E. MÜNTZ, Les collections des Médicis au XVe siècle. Le Musée – La Bibliothèque – Le Mobilier (Appendice aux Précurseurs de la Renaissance). Paris 1988.
MÜNTZ, Mosaïques	E. MÜNTZ, Les mosaïques byzantines portatives. *Bulletin monumental,* ser. 6/2, 52 (1886) 223–240.
MURATOFF, Peinture	P. MURATOFF, La peinture byzantine. Paris 1928.
MYLONAS, Athos (1965)	P. M. MYLONAS, Athos. Forms in a Sacred Space. Athen 1965 (= Athos. Formes dans un lieu sacré. Une initiation à l'art monastique. Athen 1976).
MYSLIVEC, Ikona	J. MYSLIVEC, Ikona. Prag 1947.
MYSLIVEC, Verklärung	J. MYSLIVEC, Verklärung Christi, in: LCI 4 (1972) Sp. 416–421.
NEYRET, Art	C. NEYRET, Art paléochrétien, art byzantin (École du Louvre, Les grandes étapes de l'art). Paris 1973.
OCP	*Orientalia Christiana Periodica.*
ODOBESCO, Athos	M. ODOBESCO, L'art au Mont Athos, mit einer Vorbemerkung von E. DIDRON. *Annales Archéologiques* 27 (1870) 259–263.
ONASCH, Ikonenmalerei	K. ONASCH, Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung. Leipzig 1968.
ORLANDOS, Arta	A. K. ORLANDOS, Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης. Athen 1963.
ORSI, Quadretto	P. ORSI, Quadretto bizantino a mosaico della Sicilia, in: Studien zur Kunst des Ostens. Josef Strzygowski zum 60. Geburtstage. Wien-Hellerau 1924, 130–135.
PAA	*Πρακτικὰ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν.*
PACE, Pittura	V. PACE, Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secoli XI–XIV), in: G. CAVALLO-V. V. FALKENHAUSEN-R. FARIOLI CAMPANATI-M. GIGANTE-V. PACE-F. PANVANI ROSATI, I Bizantini in Italia. Milano 1982, 427–494.
PALIURAS, Πατριαρχικός ναός	A. PALIURAS, Ὁ Πατριαρχικός ναός καὶ ὁ οἶκος, in: Τὸ Οἰκουμηνῖκό Πατριαρχεῖο. Ἡ μεγάλη τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησία. Athen 1989, 61–142.
PALLUCCHINI, Pittura	R. PALLUCCHINI, La pittura veneziana del Trecento. Venedig-Rom 1964.
PANČENKO, Otčet	B. A. PANČENKO, Otčet o djatelnosti Russkago Arheologičeskago Instituta v Konstantinopole v 1910 godu. *Izvestija Russk. Arheol. Inst. v Konstantinopole* 15 (1911) 259–289.

PAPAGEORGIOU, Icons of Cyprus — A. PAPAGEORGIOU, Icons of Cyprus. Genf 1969 (= Ikonen aus Zypern. Deutsche Bearbeitung B. BRENK, München-Genf-Paris 1969).

PAPAIOANNU, Malerei — K. PAPAIOANNU, Byzantinische und russische Malerei (Weltgeschichte der Malerei 5). Lausanne 1966.

PASKALEVA, Bulgarische Ikone — K. PASKALEVA, Die bulgarische Ikone. Sofia 1981.

PATRINELIS et al., Stavronikita — CH. PATRINELIS-A. KARAKATSANIS-M. THEOCHARIS, Stavronikita Monastery. History, Icons, Embroideries (= Μονὴ Σταυρονικήτα. Ἱστορία, Εἰκόνης, Χρυσοκεντήματα). Athen 1974.

PEIRCE-TYLER, Byzantine Art — H. PEIRCE-R. TYLER, Byzantine Art. London 1926.

PELEKANIDES, Φορητὴ εἰκών — S. PELEKANIDES, Ἡ φορητὴ εἰκὼν τῆς Ὁδηγητρίας τῆς Μονῆς Χελανδαρίου. *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς* 2 (1953–1954: 1958) 75–83 (repr. in: S. PELEKANIDES, Μελέτες παλαιοχριστιανικῆς καὶ βυζαντινῆς ἀρχαιολογίας. Thessalonike 1977, 17–26).

PELEKANIDES et al., Treasures (Οἱ Θησαυροί) — S. M. PELEKANIDES-P. K. CHRISTOU-CH. TSIOUMIS-S. N. KADAS-A. KATSAROS, The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts (= Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους). I–III. Athen 1973–1979.

PG — Patrologiae cursus completus. Series Graeca, ed. J.-P. MIGNE. Paris 1857–1866.

PIJOÁN, Summa Artis VII — J. PIJOÁN, Summa Artis. Historia general del arte. VII: Arte christiano primitivo, arte bizantino. Madrid 1961.

PRACHKOV, Ikonen — L. PRACHKOV, Ikonen (Nationales Archäologisches Museum Sofia, Bildheft). Sofia 1978.

RADEMACHER, Chorschranken — F. RADEMACHER, Die Gustorfer Chorschranken. Das Hauptwerk der romanischen Kölner Plastik (Schriften des Rheinischen Landesmuseums Bonn 3). Bonn 1975.

RADEMACHER, Christus — F. RADEMACHER, Der thronende Christus der Chorschranken aus Gustorf. Eine ikonographische Untersuchung (Beihefte der Bonner Jahrbücher 12). Graz-Köln 1964.

RADOJČIĆ, Geschichte — S. RADOJČIĆ, Geschichte der serbischen Kunst, von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters. Berlin 1969.

RADOJČIĆ, Icônes — S. RADOJČIĆ, Icônes de Serbie et de Macédoine. Belgrad o. J. (1962) (= Ikone Srbije i Makedonije. Belgrad 1961).

RADOJČIĆ, Ikonen (1962) — S. RADOJČIĆ, Ikonen aus Serbien und Makedonien. München 1962.

RADOJČIĆ, Ikonen (1974) — S. RADOJČIĆ, Ikonen. Belgrad 1974.

RADOJČIĆ, Ikonenmalerei — S. RADOJČIĆ, Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459. *JÖBG* 5 (1956) 61–83.

RADOJČIĆ, Jugoslawien — S. RADOJČIĆ, Ikonen aus Jugoslawien vom 13. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, in: Weitzmann et al., Frühe Ikonen (1965) LVII–LXXVI.

RADOJČIĆ, Srpske ikone — S. RADOJČIĆ, Srpske ikone od XII veka do 1459 godine. Belgrad 1960.

RADOJČIĆ, Umjetnički spomenici — S. RADOJČIĆ, Umjetnički spomenici manastira Hilandara (Monuments artistiques à Chilandari). *ZRVI* 3 (1955) 163–190, 190–194.

RbK — Reallexikon zur byzantinischen Kunst, ed. K. Wessel-M. Restle I–IV. Stuttgart 1966–1990.

REB — *Revue des Études Byzantines.*

RICE, Byzantine Art — D. TALBOT RICE, Byzantine Art. Oxford 1935.

RICE, Byzantinische Kunst — D. TALBOT RICE, Byzantinische Kunst. München 1964.

RICE, Byzanz — D. TALBOT RICE, Kunst aus Byzanz. München 1959.

RICE, Constantinople — D. TALBOT RICE, Constantinople: Byzantium – Istanbul. London 1965 (= Konstantinopel, Goldene Stadt am Bosporus. Frankfurt a. M. 1966).

RICE, Era (Zeitalter) — D. TALBOT RICE, Art of the Byzantine Era. London 1963 (= Kunst im byzantinischen Zeitalter. München 1968).

RICE, Icons — D. UND T. TALBOT RICE, Icons and their Dating. A Comprehensive Study of their Chronology and Provenance. London 1974.

RICE, Last Phase — D. TALBOT RICE, Byzantine Painting: The Last Phase. London-New York 1968.

RICE, New Light — D. TALBOT RICE, New Light on Byzantine Portative Mosaics. *Apollo* 18 (1933) 265–267.

ROSSI, Bargello — F. Rossi, Il Museo Nazionale di Firenze (Palazzo del Bargello). Rom 1932.

ROTHEMUND, Handbuch — B. ROTHEMUND, Handbuch der Ikonenkunst. 2. Aufl. München 1966.

SAS-ZALOZIECKY, Madonnen — W. SAS-ZALOZIECKY, Byzantinische Madonnen, in: Lexikon der Marienkunde I (1967) Sp. 1011–1019.

SAUZAY, Notice — A. SAUZAY, Musée de la Renaissance. Notice des bois sculptés, terres cuites, marbres, alabastres, grès, miniatures peintes, miniatures en cire et objets divers. Paris 1864.

SCHILLER, Ikonographie — G. SCHILLER, Ikonographie der christlichen Kunst, I–IV. Gütersloh 1966–1980.

SCHLUMBERGER, Épopée — G. Schlumberger, L'Épopée byzantin à la fin du Xe siècle, I–III. Paris 1896–1905.

SCHLUNK, Führer — H. SCHLUNK, Führer durch die Frühchristlich-Byzantinische Sammlung. Berlin o. J. (1937).

SCHLUNK, Sammlung — H. SCHLUNK, Frühchristlich-Byzantinische Sammlung. Berlin 1938.

SCHNEIDER, Byzanz — A. M. SCHNEIDER, Byzanz. Vorarbeiten zur Topographie und Archäologie der Stadt (Istanbuler Forschungen 8). Berlin 1936 (repr. Amsterdam 1967).

SEIBT, Darstellung — W. SEIBT, Die Darstellung der Theotokos auf byzantinischen Bleisiegeln, besonders im 11. Jahrhundert, in: Studies in Byzantine Sigillography, ed. N. Oikonomides. Washington D. C. 1987, 35–56.

ŠEVČENKO, Life — N. P. ŠEVČENKO, The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art. Turin 1983.

SKROBUCHA, Meisterwerke — H. SKROBUCHA, Meisterwerke der Ikonenmalerei. Recklinghausen 1961.

SMYRNAKES, Τὸ Ἅγιον Ὄρος — G. SMYRNAKES, Τὸ Ἅγιον Ὄρος. Athen 1903; repr. Karyes 1988.

SOTERIU, Εἰκών — G. A. SOTERIU, Ἡ εἰκὼν τῆς Παμμακαρίστου. *PAA* 8 (1933) 359–368.

SOTERIU, in: *Φιλικὴ Ἑταιρεία* 1925.

SOTERIU, Κειμήλια — G. A. SOTERIU, Κειμήλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου. Πατριαρχικὸς ναὸς καὶ Σκευοφυλάκιον. Athen 1938.

SOTERIU, Μνημεῖα — G. A. SOTERIU, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, I. Athen 1935.

SOTERIU, Ὁδηγός (1931) — G. SOTERIU, Ὁδηγὸς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν. Athen 1931.

SOTERIU, Ὁδηγός (1956) — G. A. SOTERIU, Ὁδηγὸς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν. Athen 1956.

SOTERIU, Ψηφιδωταὶ εἰκόνες — G. A. SOTERIU, Ψηφιδωταὶ εἰκόνες τῆς Κωνσταντινουπόλεως. *PAA* 11 (1936) 70–81.

SOTIRIOU, Athos — G. SOTIRIOU, Athos, in: Lexikon der Marienkunde I (1967) Sp. 390–395.

SOTIRIOU, Guide (1932) — G. SOTIRIOU, Guide du Musée Byzantin d'Athènes. Athen 1932.

SOTIRIOU, Guide (1962) — G. SOTIRIOU, Guide of the Byzantine Museum. Athen 1962.

SOTIRIOU, Icônes — G. und M. SOTIRIOU, Icônes du Mont Sinaï (Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ). I–II. Athen 1956–1958.

SOTIRIOU-HADJINICOLAOU, Guide — G. SOTIRIOU-A. HADJINICOLAOU, Guide du Musée byzantin d'Athènes. 2. Aufl. Athen 1955.

Splendeur de Byzance — Splendeur de Byzance. Europalia 82. Hellas-Grèce (Catalogue, ed. J. LAFONTAINE-DOSOGNE). Brüssel 1982.

STIKAS, Χρονικόν — E. G. STIKAS, Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ Φωκίδος. Athen 1970.

STRZYGOWSKI, Herakleia — E. KALINKA-J. STRZYGOWSKI, Die Cathedrale von Herakleia. *Jahreshefte des Österr. Archäologischen Institutes in Wien* 1 (1898) Beiblatt, Sp. 3–14, 15–28.

STYLIANOU, Cyprus — A. AND J. A. STYLIANOU, The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art. London 1985.

THEUNISSEN, Ikonen — W. P. THEUNISSEN, Ikonen. Ramerding 1973.

The Year 1200 — The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, Febr.–May 1970. Catalogue by K. HOFFMANN, I. New York 1970.

Trésors d'art — Trésors d'art du moyen âge en Italie. Katalog der Ausstellung, Paris 1952.

TSCHILINGIROV, Christliche Kunst — A. TSCHILINGIROV, Christliche Kunst in Bulgarien von der Spätantike bis zum Ausgang des Mittelalters. Berlin 1978.

TSCHILINGIROV, Ikonen — A. TSCHILINGIROV, Ikonen aus bulgarischen Sammlungen. Berlin 1979.

TSCHILINGIROV, Kunst — A. TSCHILINGIROV, Die Kunst des christlichen Mittelalters in Bulgarien, 4.–18. Jahrhundert. Architektur, Malerei, Plastik, Kunsthandwerk. Berlin-München 1979.

TSIGARIDAS, Τοιχογραφίες — E. N. TSIGARIDAS, Οἱ τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα. Thessalonike 1986.

UNDERWOOD, Kariye Djami — P. A. UNDERWOOD, The Kariye Djami (Bollingen Series LXX), I–III. New York 1966.

USPENSKIJ, Pervoe putešestvie — P. USPENSKIJ, Pervoe putešestvie v'Afonskie monastyri i skity v 1846 godu. I–II. Kiev 1877.

UVAROV, Mozaičnaja ikona — A. S. UVAROV, Mozaičnaja ikona spasitelja, in: A. S. UVAROV, Sbornik melkich trudov I, Moskau 1910.

VASILIEV, Significance — A. A. VASILIEV, The Historical Significance of the Mosaic of Saint Demetrius at Sassoferrato. *DOP* 5 (1950) 29–39.

VELMANS, Rayonnement — T. VELMANS, Rayonnement de l'icone au XIIe et au début du XIIIe siècle, in: Actes XVe congr. intern. d'ét. byz., Athènes 1976. I, Athen 1979, 373–419.

Venezia e Bisanzio — Venezia e Bisanzio. Katalog der Ausstellung Venedig 1974, ed. S. BETTINI. Venedig 1974.

VV — *Vizantijskij Vremennik.*

VOINESCU, Icons of Wallachia — T. VOINESCU, The Post-Byzantine Icons of Wallachia and Moldavia, in: WEITZMANN et al., The Icon (1982) 373–411.

VOLBACH, Bildwerke — W. F. VOLBACH, Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz (Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums. Staatliche Museen zu Berlin). 2. Aufl. Berlin-Leipzig 1930.

WEIDLÉ, Icônes — W. WEIDLÉ, Les icônes byzantines et russes. Mailand 1962.

WEITZMANN, Constantinople — K. WEITZMANN, The Icons of Constantinople, in: WEITZMANN et al., The Icon (1982) 11–83.

WEITZMANN, Crusader Icons — K. WEITZMANN, Crusader Icons and Maniera Greca, in: Byzanz und der Westen, Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters, ed. I. Hutter (Österr. Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Kl., Sitzungsberichte 432). Wien 1984, 143–170.

WEITZMANN, Crusades — K. WEITZMANN, The Icons of the Period of the Crusades, in: WEITZMANN et al., The Icon (1982) 201–235.

WEITZMANN, Icon Painting — K. WEITZMANN, Icon Painting in the Crusader Kingdom. *DOP* 20 (1960) 49–83.

WEITZMANN, The Icon — K. WEITZMANN, The Icon. Holy Images — Sixth to Fourteenth Century. New York 1978, London 1978 (= Die Ikone. 6. bis 14. Jahrhundert. München 1978).

WEITZMANN, The Mosaic — K. WEITZMANN, The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. *Proceedings of the American Philosophical Society* 110 (1966) 392–405 (repr.: K. WEITZMANN, Studies in the Arts at Sinai. Princeton NJ, 1982, Nr. I, 5–18).

WEITZMANN, Thirteenth Century — K. WEITZMANN, Thirteenth-Century Crusader Icons on Mount Sinai. *Art Bulletin* 45 (1963) 179–203 (repr.: K. WEITZMANN, Studies in the Arts at Sinai. Princeton NJ, 1982, Nr. XI, 291–315).

WEITZMANN, Treasures — K. WEITZMANN, Mount Sinai's Holy Treasures. *National Geographic.* Washington 1964, 109–127.

WEITZMANN et al., Frühe Ikonen — K. WEITZMANN-M. CHATZIDAKIS-K. MIATEV-S. RADOJČIĆ, Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien. Wien-München 1965.

WEITZMANN et al., Ikonen — K. WEITZMANN-M. CHATZIDAKIS-S. RADOJČIĆ, Die Ikonen. Sinai, Griechenland und Jugoslawien. Herrsching 1977.

WEITZMANN et al., The Icon — K. WEITZMANN-G. ALIBEGAŠVILI-A. VOLSKAJA-G. BABIĆ-M. CHATZIDAKIS-M. ALPATOV-T. VOINESCU-W. NYSSEN, The Icon, London 1982 (= Le icone, Mailand-Laibach 1981; Die Ikonen, Freiburg-Basel-Wien 1982).

WESSEL, Christusbild	K. WESSEL, Christusbild, in: RbK 1 (1966) 966, 1047.
WESSEL, Emailkunst	K. WESSEL, Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert (Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens 4). Recklinghausen 1967.
WESSEL, Johannes Baptistes	K. WESSEL, Johannes Baptistes (Prodromos), in: RbK III ([1975/1976] 1978) Sp. 616–647.
WULFF, Bildwerke	O. WULFF, Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, II: Mittelalterliche Bildwerke (Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen III/II). Berlin 1911.
WULFF, Byzantinische Kunst	O. WULFF, Altchristliche und byzantinische Kunst (Handbuch der Kunstwissenschaft) II, Berlin 1918. – 2. Aufl., II: Die Byzantinische Kunst, von der ersten Blüte bis zu ihrem Ausgang. Wildpark-Potsdam 1924.
WULFF, Nachtrag	O. WULFF, Bibliographisch-kritischer Nachtrag zu *Altchristliche und byzantinische Kunst.* Potsdam o. J. (1936).
WULFF-ALPATOFF, Denkmäler	O. WULFF-M. ALPATOFF, Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge. Hellerau bei Dresden 1925.
XENOPULOS, Ψηφιδωτὴ εἰκών	ST. XENOPULOS, Ψηφιδωτὴ εἰκὼν ἡ „Ἐπίσκεψις" ἐν τῷ Βυζαντινῷ Μουσείῳ Ἀθηνῶν. *DChAE* ser. 2, 2 (1925) 44–53.
ZERVOS, L'art	CH. ZERVOS, L'art en Grèce, des temps préhistoriques au début du XVIIIe siècle. Paris-London 1934.
ZLU	*Zbornik za Likovne Umetnosti.*
ZRVI	*Zbornik Radova Vizantološkog Instituta.*

ABBILDUNGSNACHWEIS

Taf. I, IV, V: Ekdotike Athenon, John C. Bastias, Athen. – Taf. II: Jugoslavenska revija, Prof. Dr. V. Djurić, Beograd. – Taf. III: K. Paschalides, Commercial and Advertising Photography, Athen. – Taf. VI, Umschlag: Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Prof. Dr. Victor H. Elbern, Berlin. – Taf. VII: Scala, Istituto Fotografico Editoriale, Florenz. – Taf. VIII, IX: Photograph Tuğrul Saltukoğlu, Y. Mühendis, Istanbul; vermittelt durch Konsul Dr. Richard Gerstenecker, Istanbul. – Taf. X: Service Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris. – Taf. XI: Prof. Dr. Kurt Weitzmann, Princeton. – Taf. XII: Prof. Wladimir Narbutt Lieven, Wien. – Taf. XIII: Dr. Antonella Balsano, Palermo. – Taf. XIV: Collection Stoclet, Brüssel; vermittelt durch SE Botschafter Dr. Heinz Weinberger, Brüssel.

Abb. 1, 7, 13, 14, 16: DEMUS, Sicily, Taf. 111, 3, 2, 61, 19 B. – Abb. 2, 3, 6, 17, 20, 29: LAZAREV, Istorija II, 1986, Taf. 325, 426, 359, 279, 371, 456. – Abb. 4, 19, 27, 30, 31, 32: WEITZMANN ET AL., The Icon, S. 69, 148, 219, 53, 180, 43. – Abb. 5: MIRABELLA ROBERTI, San Giusto, S. 213. – Abb. 8, 33: RICE, Byzanz, Taf. 164, 125. – Abb. 9: ORLANDOS, Arta, Taf. 21. – Abb. 10: LAZAREV, Murals, Abb. 61. – Abb. 11: PATRINELIS ET AL., Stavronikita, Taf. 11. – Abb. 12: WEITZMANN, The Icon, Taf. 18. – Abb. 15: SCHILLER, Ikonographie I, Abb. 408. – Abb. 18: LAZAREV, Michailovskije mozaiki, Taf. 59. – Abb. 21: LAZAREV, Storia, Abb. 163. – Abb. 22: TSIGARIDAS, Latomos, Abb. 16. – Abb. 23, 24: DIEZ-DEMUS, Greece, Abb. 60, 58. – Abb. 25: DEMUS, Zur Datierung, Taf. 45,1. – Abb. 26, 28: Spyros Meletzes, Athen.

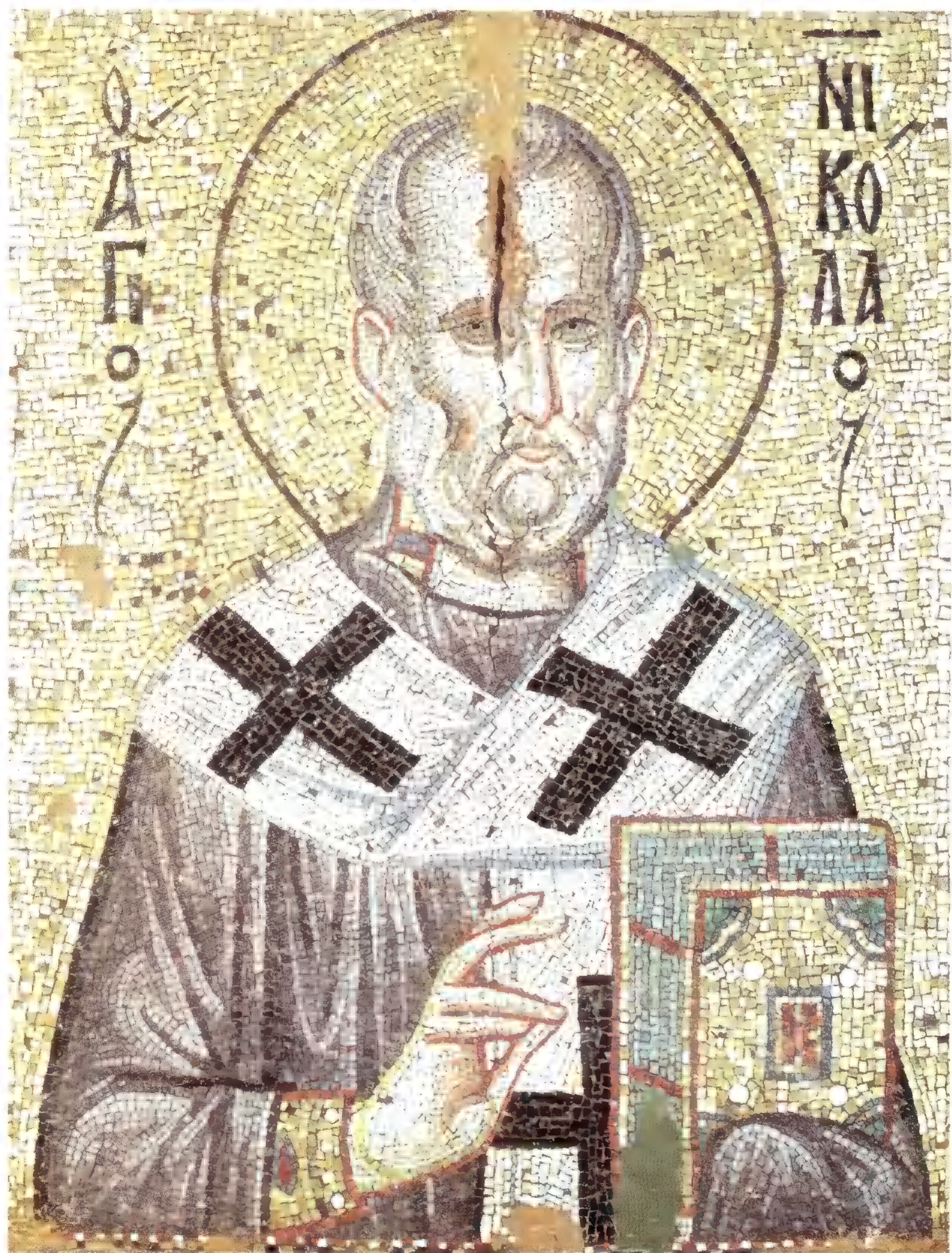
ABBILDUNGSVERZEICHNIS



Taf. I **1.** Athen, Byzantinisches Museum, Theotokos Episkepsis



Taf. II 2. Athos, Chilandar, Theotokos Hodegetria



Taf. III **3.** Athos, Stauronikita, Hl. Nikolaus



Taf. IV **4.** Athos, Xenophontos, Hl. Georg



Taf. V **4.** Athos, Xenophontos, Hl. Demetrios



Taf. VI 5. Berlin, Staatliche Museen, Christus Eleëmon



Taf. VII **6.** Florenz, Uffizien, Christus Pantokrator



Taf. VIII **7.** Istanbul, Patriarchat, Theotokos Hodegetria



Taf. IX **8. Istanbul, Patriarchat, Hl. Johannes der Täufer**



Taf. X **9.** Paris, Louvre, Verklärung Christi



Taf. XI **10.** Sinai, Katharinenkloster, Theotokos Dexiokratusa



Taf. XII **11.** Sofia, Nationalmuseum, Theotokos Hodegetria



Taf. XIII 12. Palermo, Nationalmuseum, Theotokos Hodegetria



Taf. XIV **13.** Brüssel, Sammlung Stoclet, Theotokos Eleusa



Abb. 1 Monreale, Dom, Türlünette, Theotokos



Abb. 2 Moskau, Tretjakov-Galerie, Theotokos von Vladimir



Abb. 3 Athos. Vatopädi, Verkündigung: Maria



Abb. 4 Istanbul, Kariye Camii, Theotokos Eleusa



Abb. 5 Triest, San Giusto, Apsis, Theotokos



Abb. 6 Gelati, Klosterkirche, Apsis, Theotokos



Abb. 7 Cefalù, Dom, Apsis, Maria Orans



Abb. 8 Istanbul, Hagia Sophia,
Mosaik Johannes' II.: Theotokos



Abb. 9 Arta, Paregoretissa, Kuppel, Prophet Isaias



Abb. 10 Vladimir, Demetriuskirche,
Jüngstes Gericht: Apostel Philipp



Abb. 11 Athos, Stauronikita. Legende der Nikolaus-Ikone

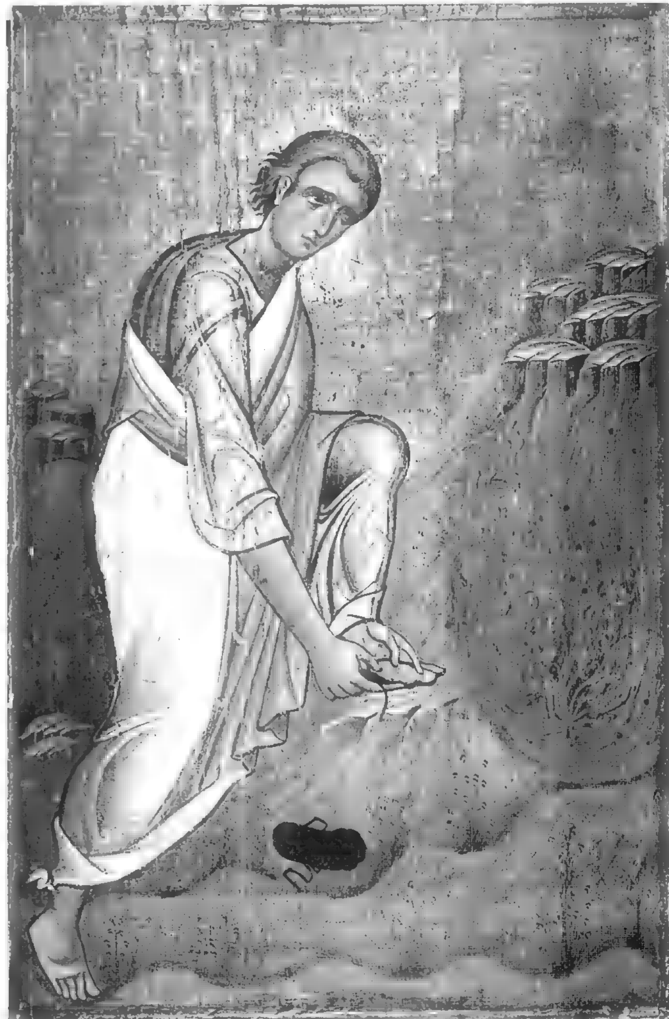


Abb. 12 Sinai, Katharinenkloster,
Moses vor dem brennenden Dornbusch

Abb. 13 Cefalù, Dom, Apsis, Pantokrator

Abb. 14 Monreale, Dom, Apsis, Pantokrator

Abb. 15 Daphni, Klosterkirche, Verklärung Christi

Abb. 16 Palermo, Cappella Palatina, Verklärung Christi


Abb. 17 Daphni, Klosterkirche, Kreuzigung: Maria

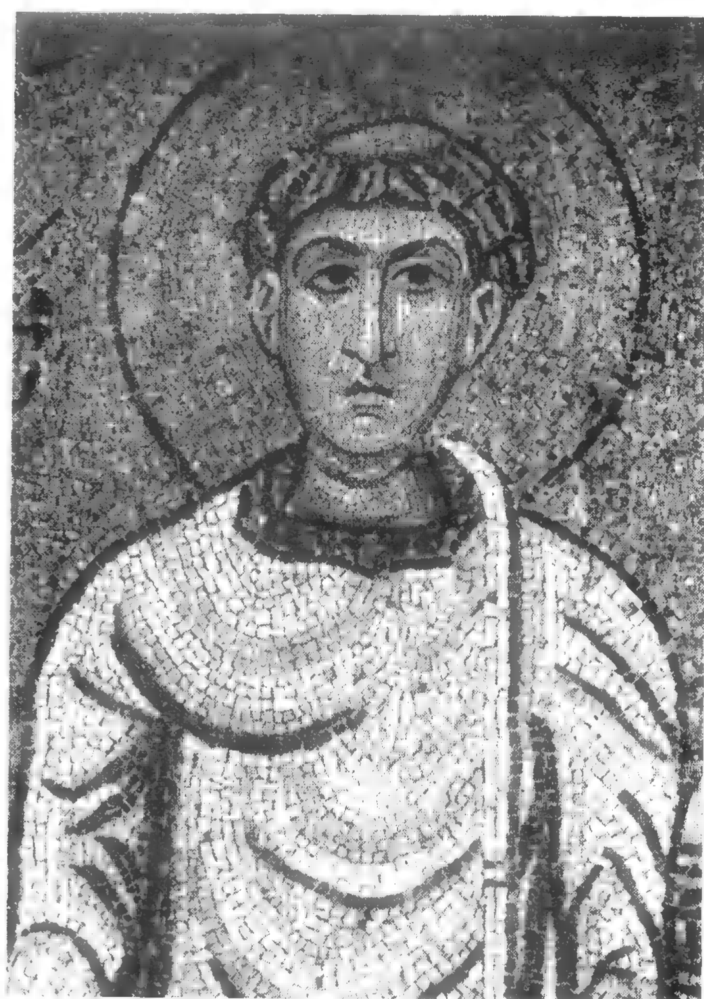

Abb. 18 Kiev, Michaelskloster, H. Stephanos


Abb. 19 Nerezi, Panteleimonkirche, H. Panteleimon


Abb. 20 Moskau, Tretjakov-Galerie, Christus



Abb. 21 Istanbul, H. Sophia, Monomachos-Mosaik: Kaiserin Zoë



Abb. 22 Thessalonike, H. David, Geburt Christi: Joseph



Abb. 23 Daphni, Klosterkirche, Kuppel, Prophet Zephanias



Abb. 24 Daphni, Klosterkirche, Kuppel, Prophet Elisaios



Abb. 25 Athos, Vatopädi, Türlünette, Deesis: Maria



Abb. 26 Hosios Lukas, Apsis, Theotokos



Abb. 27 Sinai, Katharinenkloster, Theotokos



Abb. 28 Hosios Lukas, Nordtransept, Theotokos



Abb. 29 Washington, National Gallery of Art, Kahn-Madonna



Abb. 30 Palermo, Martorana, Widmungsmosaik

Abb. 31 Dečani, Klosterkirche, Theotokos

Abb. 32 Venedig, Tesoro di San Marco, Email, Erzengel Michael

Abb. 33 Limburg a. d. Lahn, Staurothek, Innenseite

Verlag der Österreichischen
Akademie der Wissenschaften
Austrian Academy of Sciences Press

☐ Senden Sie mir gratis Ihr Verlagsprospekt zum Thema/
Please send me your free special-catalogue on the following issue:

- ☐ Neuerscheinungskatalog/New Books
- ☐ Austriaca/Austriaca
- ☐ Ägyptologie/Egyptology
- ☐ Byzantinistik/Byzantine Studies
- ☐ Iranistik/Iranian Studies
- ☐ Klassische Philologie/ Classical Philology
- ☐ Literaturwissenschaft/Literature
- ☐ Musikforschung/Music
- ☐ Numismatik/Numismatics
- ☐ Rechtswissenschaften/Jurisprudence
- ☐ Slawistik/Slavonic Studies
- ☐ Sprachen u.Kulturen Asiens/Asian Studies
- ☐ Stadt- u.Regionalforschung/ Urban and Regional Research
- ☐ Theaterwissenschaft/Theatre Studies

Absender/Sender

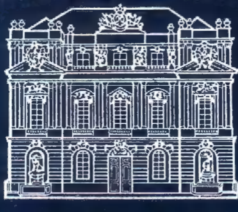
____

____

____

An/To
Verlag der Österreichischen
Akademie der Wissenschaften
Austrian Academy of Sciences Press

Postfach/P.O.Box 471
Postgasse 7/4
A-1011 Wien



ISBN 3-7001-1919-4